Cavalo Louco

Revista de Teatro
Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
Ano 8 • Nº13 • Setembro 2013

MEDEIA

vozes

de Christa Wolf

Uma celebração da

Tribo de Atuadores

Ói Nóis Aqui Traveiz

35 Anos

Sumário

03 **A Poesia em Ação**
Tribo de Atuadores
Ói Nóis Aqui Traveiz

06 **Teatro de Rua**
Evelise Mendes

10 **Arte da Performance**
Michele Rolim

magos do teatro contemporâneo

16 **Giorgio Strehler**
Valmir Santos

ESpeciAL 20 **Elegia e Alegoria**
Carla Melo

26 **Grupos de Teatro - UTA**
Usina do Trabalho do Ator

29 **Grupos de Teatro - Vilavox**
Gordo Neto

dramaTURGIA Brasileira

34 **Dias Gomes**
Sebastião Milaré

38 **Arquivo Cênico**
Newton Pinto da Silva

42 **Entrevista com Rogério Lauda**
Povo da Rua

47 **Crítica**
Newton Pinto da Silva

49 **Resenha**
Rosyane Trotta

52 **Poema**
Anna Akhmátova

Expediente

Equipe Editorial
Narciso Telles, Paulo Flores, Rosyane Trotta e Núcleo de Pesquisas Editoriais da Tribo.

Projeto Gráfico
A Tribo

Revisão
A Tribo

Fotolito e Impressão
Versátil Artes Gráficas

Tiragem
2.000 exemplares

Colaboraram nesta edição
Carla Melo, Evelise Mendes, Gordo Neto, Grupo Povo da Rua, Grupo Usina do Trabalho do Ator, Michele Rolim, Newton Pinto da Silva, Rosyane Trotta, Sebastião Milaré e Valmir Santos.

Foto CAPA
Pedro Isaias Lucas

Fotos
A foto da página 3 é de Nilton Silva, da 4 é de Claudio Etges, da 5 é de Claudio Fachel, da 6 é de Rafael Nino, da 7 é de Zé Inácio, da 10 de Carlo Vidor e Geraldine Moojen, da 12 de Julio Callado, da 13 é acervo de Claudia Paim. As fotos das páginas 8, 45 e 46 (abaixo) são de André Fossati. As fotos das páginas 11 e 14 são de Elaine Tedesco. A foto da página 15 é de Mariano Czarnobai. As fotos das páginas 16, 18 (esquerda), 19 (1ª e 3ª) são de Claudio Emmer. As fotos das páginas 17, 18 (direita) e 19 (2ª) são de Giuseppe Signorelli. A foto de Giorgio Strehler da página 20 foi tirada do site tirada do site www.archivio.piccoloteatro.org. As fotos das páginas 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27 e 28 (acima) são de Claudio Etges. As fotos da página 28 (abaixo) são de Myra Gonçalves. As fotos das páginas 29, 30, 31 e 33 (esquerda) são de Marcio Lima e das páginas 32 e 33 (direita) são acervo do Teatro Vilavox. As fotos das páginas 35 e 37 (meio) são de Janete Longo. A foto da página 34 foi tirada do site siteteledramaturgia.blogspot.com.br, da 36 (acima) de diariodoaco.com.br, 36 (meio) de doseliteraria.com.br, 36 (abaixo) de clubalfa.abril.com.br, 37 (esquerda) de diariodepernambuco.com.br e 37 (direita) de entretenimento.br.msn.com. As fotos das páginas 38 e 41 são de Claudio Etges e Pedro Isaias Lucas. Da página 39 de Pedro Isaias Lucas. As fotos da página 40 são de Claudio Etges, Carlos Sillero e Luciane Pires Ferreira. As fotos das páginas 42, 43 e 44 (direita) são acervo do grupo Povo da Rua. A foto da página 44 (esquerda) é de Luciano Bergamaschi e 46 (acima) de Cláudio Fachel. As fotos das páginas 50 e 51 (2ª) são de Jean-Louis Fernandez. A 3ª foto da página 51 é de Gianluca-Ballar. A foto da página 47 é de Daniel Fontana e da 48 de Elissa Bruno. A foto da página 49 foi tirada do site viladasartesfortaleza.blogspot.com.br, a 1ª da página 51 de cingelstraat.blogspot.com.br e a 4ª foto mesma página de nonsolocinema.com..

ISSN 1982-7180

A revista Cavalo Louco
é uma publicação independente.
Setembro de 2013.

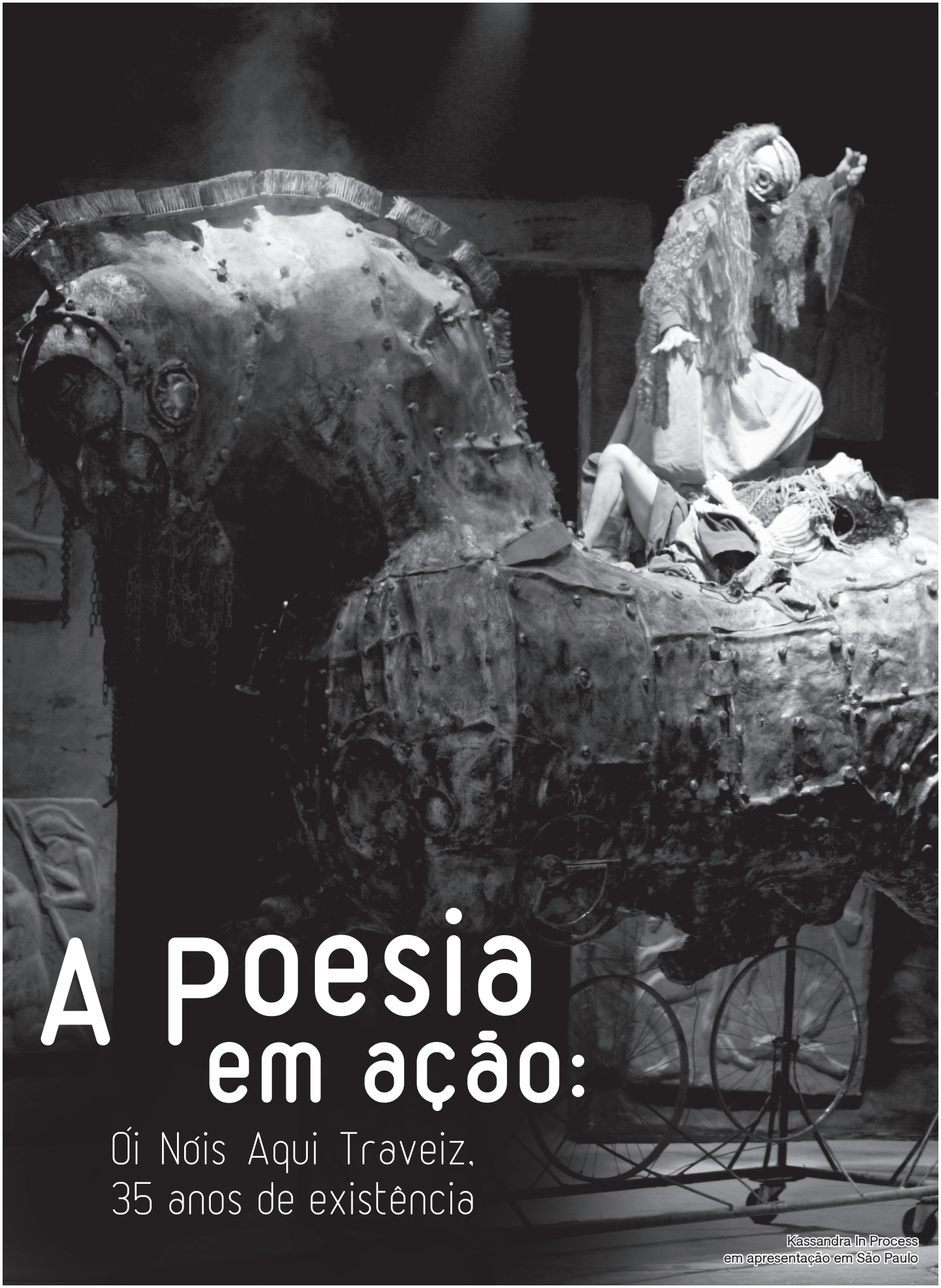
Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
Rua Santos Dumont, 1186 - São Geraldo
CEP: 90230-240 - Porto Alegre
Rio Grande do Sul - Brasil
Fones: 51 3286.5720 - 3028.1358 - 9999.4570
terreira.oinois@gmail.com
www.oinoisaquitraveiz.com.br
www.tribodeatuadoresoinoisaquitraveiz.blogspot.com
www.issuu.com/terreira.oinois/docs

Editorial

Queridos amigos, este é um ano muito especial para o Ói Nóis Aqui Traveiz, pois o grupo comemora 35 anos de trajetória realizando uma série de atividades: vamos celebrar com o público nosso mais novo espetáculo de Teatro de Vivência *Medeia Vozes,* além de lançar o livro *Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz – 35 Anos de Ousadia e Ruptura* e o documentário *Raízes do Teatro* com direção de Pedro Isaias Lucas. Para marcar esta data, publicamos nesta edição da Cavalo Louco o texto *A Poesia em Ação: Ói Nóis Aqui Traveiz, 35 anos de existência.*

Na seção ESPECIAL, temos o artigo *Elegia e Alegoria – Caminhos Mnemônicos no Teatro do Ói Nóis Aqui Traveiz* de Carla Melo; na seção MAGOS DO TEATRO CONTEMPORÂNEO, o artigo de Valmir Santos sobre o encenador italiano Giorgio Strehler; na seção DRAMATURGIA BRASILEIRA o artigo de Sebastião Milaré sobre Dias Gomes; e na seção CRÍTICA, Newton Pinto da Silva comenta o espetáculo *Incidente em Antares*. Evelise Mendes escreve sobre o Teatro de Rua e Michele Rolim sobre a Performance Arte no Rio Grande do Sul. Temos ainda os textos sobre a trajetória do grupo baiano Vilavox e do grupo porto-alegrense Usina do Trabalho do Ator, o artigo *Arquivo Cênico – A Constituição do Acervo da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz* de Newton Pinto da Silva, e a resenha de Rosyane Trotta sobre o livro *A Cena Contaminada* de José Tonezzi.

Esta edição da Cavalo Louco é dedicada à memória de Rogério Lauda, ator, compositor e músico que já fez parte do Ói Nóis Aqui Traveiz e que ajudou a fundar o grupo Povo da Rua. Para homenageá-lo, publicamos uma entrevista realizada com ele em maio de 2012.



A poesia em ação:

Ói Nóis Aqui Traveiz, 35 anos de existência

Kassandra In Process
em apresentação em São Paulo

Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

O Grupo

Espetáculo *Antígona - Ritos de Paixão e Morte (1990)*

de teatro Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz comemora seus 35 anos de atividades em meio ao processo de criação de uma nova produção épica, senão trágica, a *Medeia Vozes*, livre adaptação da novela homônima de Christa Wolf sobre a personagem conhecida de Medeia. A variante usada pela autora, com a qual o grupo já trabalhou em *Aos Que Virão Depois de Nós - Kassandra in Process*, espetáculo de 2002, é muito diferente da de Eurípides. Na atual, ela não matou os filhos e nos oferece uma intrigante versão de como teria acontecido verdadeiramente a história. Outras vozes se somam à narrativa, pluralizando o local de enunciação do discurso cênico.

Seguindo a estética que marca o grupo, que valoriza a participação ativa do público, várias instalações cênicas foram criadas, cada uma com estilo próprio, para que a subjetividade dos personagens seja antevista pelo público através das referências visuais, sonoras, olfativas específicas de cada um dos ambientes. Experiência diferente das já propostas, este trabalho propõe a fragmentação da multiplicidade dos olhares/ vozes em confrontação física uns com os outros. Um espetáculo que produzirá certamente uma reflexão sobre a "verdade" e as "versões", e o poder do enunciador sobre a história, ou sua versão dominante. Proposta que demonstra o fôlego sempre inovador e pesquisador do grupo Ói Nóis Aqui Traveiz, presente no cenário teatral desde o final da década de 70.

A pesquisa e criação do novo espetáculo constituem uma releitura do mito de Medeia e a sua recuperação do repositório traumático da memória cultural. A história terrível de Medeia, a feiticeira filicida, representa na memória cultural do Ocidente o trauma e o medo do feminino, enquanto entidade primordial, ao mesmo tempo doadora e destruidora de vida. Medeia, a mítica princesa da Cólquida, habita lendas que antecedem aos primórdios da civilização grega e que a apresentam como uma mulher poderosa e benfazeja, possuidora dos dons da cura, conhecedora das propriedades curativas das plantas, mas também uma curandeira da alma, uma exorcista da memória recalcada. *Medeia Vozes* apresenta um processo concomitante de desfiguração do modelo euripidiano da mãe filicida, e de re-figuração/re-construção de uma Medeia benévola e corajosa, um bode expiatório numa sociedade de vítimas, uma figura de identificação com o sofrimento e a exclusão da mulher. E através da perspectiva feminina da personagem, formular uma crítica ao heroísmo beligerante masculino, propiciando uma visão mais sensível quanto aos efeitos do falocratismo desde os gregos. O mito é questionado e reelaborado de maneira original, para tentar analisar o fundamento das ordens de poder e como estas se mantêm ou se destroem. Culturas que entram em crise excluem pessoas e convertem-nas em vítimas expiatórias. Na cultura ocidental é típica a marginalização do estranho/estrangeiro e do feminino. Por isso, é rechaçada a estremecedora visão de Medeia que nos tem chegado através da história como assassina de seus próprios filhos, ciumenta e bruxa. A Medeia pacifista do Ói Nóis Aqui Traveiz demonstra a inutilidade de todo processo bélico. Junto à voz de Medeia somam-se as vozes de mulheres contemporâneas como as revolucionárias alemãs Rosa Luxemburgo e Ulrike Meinhof, a somali Waris Diriiye, a indiana Phoolan Devi e a boliviana Domitila Chungara, que enfrentaram de diferentes maneiras a sociedade patriarcal em várias partes do mundo.

Com a criação coletiva *Medeia Vozes* a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz dá continuidade ao Projeto *Raízes do Teatro*, que trabalha com mitos e já resultou nos espetáculos *Antígona - Ritos de Paixão e Morte* (1990), *Missa para Atores e Público sobre a Paixão e o Nascimento do Doutor Fausto de Acordo com o Espírito de Nosso Tempo* (1994) e *Aos Que Virão Depois de Nós - Kassandra In Process* (2002). A releitura de diferentes versões dos mitos é alia-

Espetáculo *Missa para Atores e Público sobre a Paixão e o Nascimento do Doutor Fausto de Acordo com o Espírito do Nosso Tempo (1994)*

da a uma pesquisa cênica para atualizá-los. Considerando o mito como a memória da humanidade, a Tribo procura trazê-lo para a vivência, para o aqui e agora. O grupo acredita estar dando um passo ao mesmo tempo estético e político com essas encenações, um passo compartilhado com o público. As premissas que movem o Ói Nóis a essa realização são as questões fundamentais do teatro - qual é a sua essência e como o teatro pode realizar-se na sua plenitude. Herdeiros da busca artaudiana de construir um teatro que recupere a sua identidade como cena concreta. Onde sejam abolidos os obstáculos entre o vivido e o representado, e atores e espectadores comunguem de um ritual embasado no ideal de liberdade, o Ói Nóis Aqui Traveiz escolheu como motor da sua pesquisa alguns dos mais conhecidos mitos da nossa cultura – Antígona, Fausto, Kassandra e, agora, Medeia.

Com o projeto *Raízes do Teatro* procura-se entender o que vem a ser uma linguagem ritual e como ela pode se tornar presente, à procura do sentimento de reintegração num mundo onde a alienação e a fragmentação são uma constante. Parte de um mito, porque os mitos são detonadores de impressões, de sensações que não podem ser apreendidas somente por uma via racional. São força motrizes/impulsos/arquétipos que persistem através dos séculos na memória coletiva da humanidade. Os mitos criam a exigência de uma linguagem ritualizada, um teatro de visões, visões que se concretizam em imagens, símbolos vivos que possam ser capazes de provocar associações as mais diversas, próximas da poesia ou do sonho, na imaginação de quem as vê.

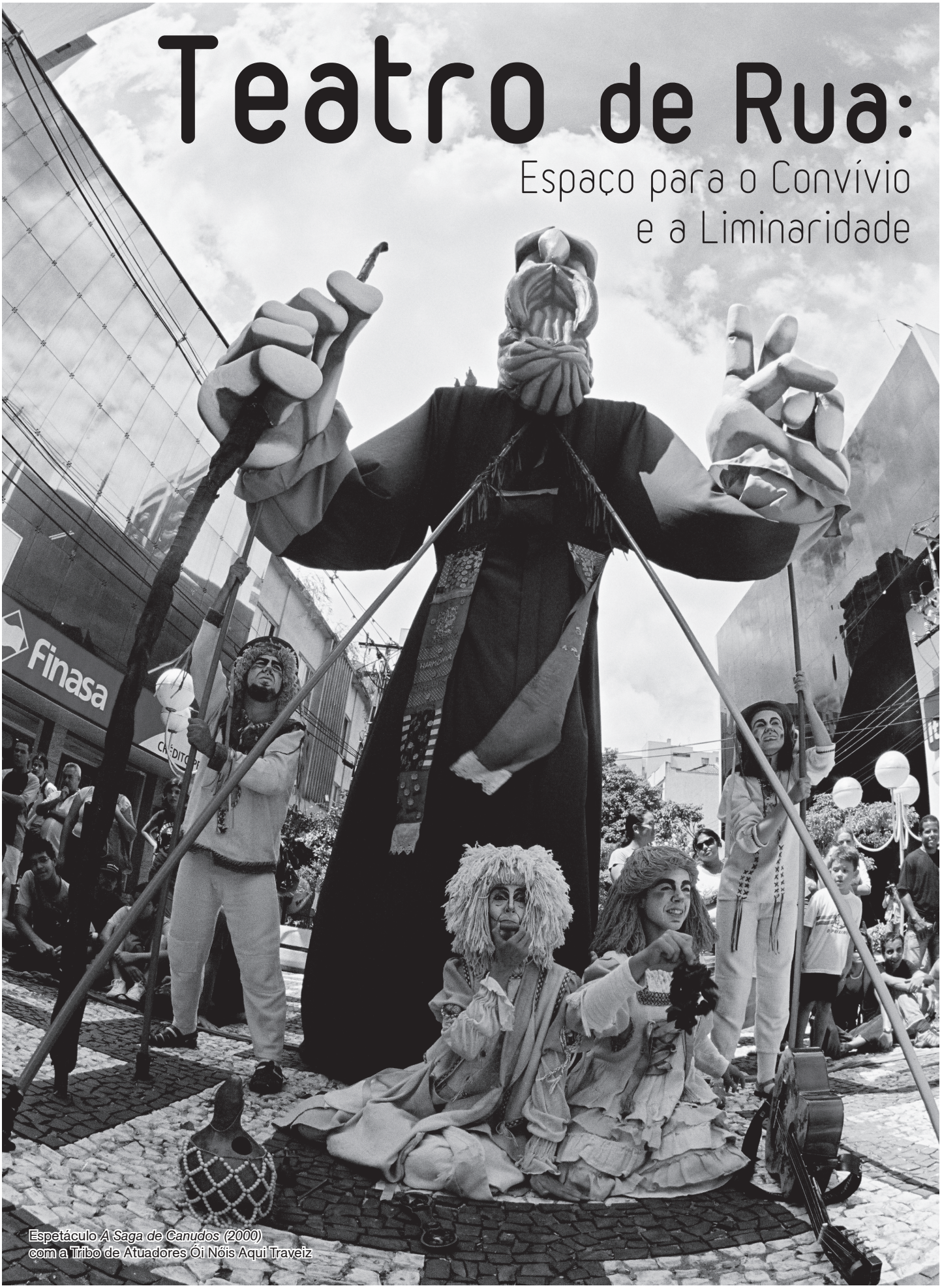
Um teatro de comunhão pede a criação de um novo espaço, que envolva ator e espectador. Fim da divisão entre palco e plateia: Celebração. Contato físico, direto com o público, que o estimule a sair da condição passiva a que foi acostumado. Um rito não pode ser representado. Só recupera a sua função original se for vivenciado, partilhado por todos os seus integrantes. Por isso a busca de um envolvimento gradativo do público num processo de identificação/confrontação com os atores e as situações que vão sendo criadas à medida que público e atores entram em relação. A segurança dos lugares fixos e confortáveis é abolida. Todos são levados a recriar a trajetória do personagem mítico através dos vários ambientes que formam o espaço cênico.

A Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz surgiu em Porto Alegre, em 1978, com uma proposta centrada no contato direto entre atores e espectadores, transcendendo a clássica divisão palco-plateia. Desde então, o grupo desenvolve um trabalho contínuo de pesquisa em relação à linguagem cênica e ao processo criativo do ator. A história da Tribo sempre se pautou pela afirmação da diferença, da independência em relação ao mercado e às estruturas de poder, com encenações caracterizadas pela ousadia e liberdade criativa. As suas três principais vertentes são: o *Teatro de Rua*, nascido das manifestações políticas, com uma linguagem popular e de intervenção direta no cotidiano da cidade; o *Teatro de Vivência* no sentido de experiência partilhada, em que o espectador torna-se participante da cena; e o trabalho Artístico-Pedagógico, desenvolvido na sua sede, a Terreira da Tribo, e em outros bairros populares junto à comunidade local.

O grupo foi o primeiro em Porto Alegre a conjugar em sua prática arte e vida, estética e política, a radicalidade de comportamento e linguagem transbordando do espaço cênico para o cotidiano da cidade. Para o Ói Nóis Aqui Traveiz, o Teatro é um lugar de invenção e experimentação, um meio de transformação, de mudança de mentalidades, a nível social e, também, individual. Seu trabalho de investigação sobre a linguagem procura uma lógica diversa da cultura dominante, que provoque um estranhamento em relação à percepção usual de mundo e que seja expressão das contradições da sociedade na qual está inserido.

Teatro de Rua:

Espaço para o Convívio e a Liminaridade



Espetáculo *A Saga de Canudos (2000)*
com a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

Evelise Mendes*

Espetáculo *Deus Ajuda os Bão (1991)* com a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

Na Cidade

de Porto Alegre, a rua tem deixado de ter seu espaço para celebração, configurando-se apenas como um lugar de passagem. Os vendedores ambulantes foram alocados em um lugar específico para liberar a via pública. O carnaval foi deslocado do centro para o extremo norte da cidade. O artista de rua tem perdido seu espaço pelas burocracias que o Estado impõe. Locais públicos abertos para a livre transitoriedade estão sendo privatizados por grandes corporações. Além disso, em virtude de megaeventos como a Copa do Mundo, o qual acontecerá no Brasil em 2014, o Poder Público tem lançado mão de uma série de ações a fim de potencializar a limitação ao espaço para manifestação, celebração e arte em alguns pontos da cidade, tudo isso em nome de um chamado "crescimento econômico". O "inimigo" hoje dos que não se adéquam a este tipo de forma não possui um rosto, um corpo, um nome, mas possui uma maneira de agir: a de impor uma ordem, ordem esta que limita, censura e controla, visando à manutenção de todo um sistema político-econômico. O mais preocupante é que, por ela se dar de modo silencioso, a maioria das pessoas ainda não pôde se atentar para o fato. Não é à toa que esses tipos de restrições estejam ocorrendo atualmente. A História tem mostrado que o convívio tem sido algo muito visado pelos regimes autoritários. A reunião de um grupo de pessoas, mesmo num ambiente mais festivo, possui um caráter "subversivo", já que é na relação direta e ao vivo entre duas ou mais pessoas que se pode interagir, discutir, questionar, provocar, refletir. É muito mais interessante para tais sistemas que o cidadão permaneça em casa bitolado em seu mundo, pois assim ele pode render mais enquanto força de trabalho, questionar menos, e ter uma falsa impressão de felicidade.

Já a arte teatral é uma das linguagens artísticas mais passíveis de censura por parte de regimes autoritários, justamente por seu caráter de convívio. Esse "convívio teatral", termo cunhado pelo pesquisador e professor argentino Jorge Dubatti a respeito do acontecimento teatral, possui como características principais a inexistência de intermediadores, a efemeridade e a territorialidade, o que acarreta numa relação direta e ao vivo entre o artista e o espectador, isto é, o acontecimento como uma espécie de grande zona de experiência coletiva. No teatro de rua, o convívio teatral e, por consequência, seu caráter de transgressão, se potencializa por três motivos principais: o espaço público aberto; a relação transeunte-espectador; o convívio de transeuntes num só espaço-tempo. A seguir, serão aprofundados estes itens.

O espaço público aberto é o local de origem e tem sido o palco principal para diferentes manifestações artísticas, populares e reivindicatórias. O teatro e o carnaval surgiram de rituais em espaços abertos, assim como os movimentos de reivindicação e de contestação. Soma-se a isso a conotação de infinitude que ele carrega consigo. No imaginário coletivo, a rua esteve sempre atrelada à noção de liberdade, pois segundo o jargão popular, "o céu é o limite". E é nesse território de alto risco, onde "tudo pode acontecer", que as noções de efemeridade e territorialidade são radicalizadas. Efêmero porque a situação do espetáculo pode mudar completamente de status em questão de segundos, é passível de imprevistos, a informação se perde mais facilmente no espaço aberto, e as relações com os presentes são momentâneas (pois há transeuntes que permanecem no espetáculo por questão de minutos, de segundos). Além disso, é territorial já que, ao mesmo tempo que ninguém é dono da rua, ela acaba por possuir diversos donos. É um espaço de disputa constante: disputa com a poluição visual e sonora, disputa com os vendedores ambulantes e outros profissionais da rua, disputa com o transeunte apressado, disputa com veículos, e assim vai. Por todos esses motivos proporcionados pelo espaço aberto, principalmente pelo fato de ser uma arte tão fugaz, baseada na relação de convívio e de comunicação direta entre artista e transeuntes, e passível de "desordem" (já que é difícil seguir à risca tudo o que se planeja), que o teatro de rua acaba por se tornar perigoso para um sistema que insiste em pregar a ordem.

Espetáculo *A Caravana da Ilusão* com o Povo da Rua - Teatro de Grupo

Outro ponto a ser destacado quanto à potencialidade da noção de convívio teatral na rua é a questão dos transeuntes como espectadores de uma obra teatral. No sistema econômico atual, o capital é considerado um portal para a felicidade. Quem tem dinheiro, tem tudo. Num país ainda muito desigual como o Brasil, em que a maior parte da população não possui hábito de ir ao teatro e em que o governo não dá reais suportes para que a situação se inverta, é no mínimo de se elogiar iniciativas de grupos teatrais de rua que, durante a reabertura política no Brasil, no final da década de 1970 início da de 1980, foram às ruas com o intuito tanto de protestar como o de levar arte para a grande massa (vide grupos como o Ói Nóis Aqui Traveiz, de Porto Alegre, e Imbuaça, de Aracaju). Ao contrário do teatro de sala, em que o espectador se dirige até o local de apresentação ciente de que assistirá a uma obra, criando alguma expectativa sobre o fato, no teatro de rua o espectador é pego de surpresa (salvo exceções, que se dirigem ao local propositalmente). Não há tempo para expectativas, pois as etapas ocorrem muito rápido: ele passa pelo local, percebe que há algo de diferente, pára por um instante e permanece ali se lhe interessar ou se tiver disponibilidade de tempo. Não há ingressos para pagar, nem regras de "boa conduta" estabelecidas, já que dependendo do seu grau de interesse e do quanto de impacto a obra lhe provocar, ele irá atender ao celular, conversar com um amigo, abrir um papel de bala, lanchar, escutar música em seu celular, ou do contrário, prestar atenção.

O que fora abordado até então está intimamente ligado ao terceiro ponto de análise do convívio teatral na rua, o que se poderia denominar de convívio de transeuntes num só espaço-tempo, ou um compartilhamento de experiência no espaço aberto. Antes de prosseguir, no entanto, é preciso uma rápida contextualização. Amir Haddad, artista do grupo de teatro Tá na Rua (grupo do Rio de Janeiro), durante um seminário no IV Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre (2012), utilizou a expressão "gesto ancestral" para tentar explicar o gestual do ator de rua. Segundo Amir, tal gesto se refere não à gestualidade em si, mas sim a um impulso, a um desejo, a uma força que move o indivíduo a querer estar no espaço aberto se expressando. Ele denominou de "gesto ancestral" justamente por acreditar que esse desejo vem de algo que é anterior à figura do ator. E seria devido a essa ânsia por se expressar e se relacionar com o mundo a sua volta que o ator "cresce" na rua, "abre" seu olhar, "expande" seus movimentos. Seguindo essa lógica de raciocínio, se há o "gesto ancestral" do qual Amir tanto fala, seria oportuno cunhar o termo "experiência ancestral". Ela se referiria a um desejo inerente que o ser humano carrega consigo de estabelecer relações e momentos de troca no espaço aberto, tanto no que tange ao ator quanto ao espectador de rua. Essa metáfora caberia muito bem para tentar explicar o que leva um ator, o qual muitas vezes não recebe qualquer incentivo moral ou financeiro a buscar a rua como palco de sua arte, e o que leva um transeunte a interromper seu trajeto para assistir a tal obra, e que provavelmente não seja somente fruto de uma mera curiosidade. É algo que ultrapassa a relação ator-espectador, chegando a uma questão metafísica, pois a rua carrega todo um ideal imagético de liberdade e de infinitude. Essa "experiência ancestral" se daria, portanto, não somente no âmbito ator-espectador, mas também no nível espectador-espectador. Não é à toa que, durante a formação da "roda" (ou outra disposição geométrica) de apresentação, se um transeunte interrompe seu trajeto para observar o que se sucede, certamente os outros também o farão. É muito mais que uma simples curiosidade: é a ânsia por sociabilidade, por compartilhamento de experiências. É algo que vem da memória atávica do homem, um modelo de disposição no espaço que já está intrínseco em sua mente. Numa leitura mais política, poderia significar o desejo do homem de igualdade de relações, de não-hierarquização, de ciclo, de vida... O teatro de rua é um ato dessa sociabilidade, porque mobiliza diferentes pessoas, de diferentes vivências e motivações, sem qualquer tipo de restrição. E isto, dependendo do grau que ocorrer, pode ganhar outro caráter: o de celebração. Tudo depende do quão avassaladora é a força dessa experiência para todos os presentes, e do quanto tal momento é único, mágico, inesquecível, como uma espécie de catarse coletiva.

A celebração unifica todos os presentes, desierarquiza. É difícil conceituar celebração em poucas palavras, pois ela é algo muito mais do âmbito sensorial que racional.

A questão da liminaridade, que a estudiosa e também professora cubana radicada no México Ileana Diéguez Caballero trata em suas obras, perpassa toda a questão do teatro de rua, no que tange ao seu significado e ao sentido político que ele carrega consigo (e que fora falado anteriormente). O teatro, como uma arte liminal, aproveitaria vários elementos próprios do teatro para recombiná-los a outras linguagens artísticas, visando a um posicionamento político claro. O teatro de rua sempre esteve no limiar de outras fontes artísticas, como circo, performance, happenings, intervenção social, teatro de bonecos, entre outros. É uma arte, por tradição, marginal: sempre esteve à margem do teatro por assim dizer mais refinado, mais culto, de "bom gosto".

Além de sua tradição de arte marginal, o fazer teatral de rua, numa sociedade cada vez mais individualista e castradora de liberdades individuais como a nossa, significa um modo de transgressão. Transgressora por levar arte a todos, não havendo qualquer tipo de restrição; transgressora por reafirmar a questão do convívio entre indivíduos de diferentes origens, credos, classes sociais, faixas etárias; transgressora por insistir em fazer uma arte que, historicamente, é considerada uma "arte menor"; transgressora por ocorrer nos espaços públicos abertos, num momento muito delicado de restrições veladas e de privatizações de espaços públicos pelo qual o país passa. Mas transgressora principalmente pela maneira que se dá o tipo de relação entre o ator e público: é uma zona liminar, fronteiriça entre a ordem e o caos, entre o tudo ou nada, entre a cumplicidade e a displicência. O bêbado que está atrapalhando a apresentação pode, por algum motivo que não se sabe qual, interromper seus devaneios e passar a prestar atenção no que é apresentado. Ou o contrário, e passar a intervir de maneira desrespeitosa até o final do espetáculo. A "roda" pode estar cheia de pessoas por um instante, e em questão de segundos, se esvaziar. Ou o contrário também. Na rua, a zona entre uma coisa e outra é muito tênue, imprevisível, incontrolável. E é isto que torna tão especial a experiência de fazer teatro de rua, pois mostra o quanto o mundo é muito maior do que se pensa.

Logo, como se pode perceber, questões como o convívio teatral e a liminaridade são de extrema importância para se pensar e refletir o fenômeno teatral de rua hoje, pois permitem analisar tanto pelo viés do acontecimento teatral em si quanto do caráter político que ele carrega consigo. Além de tudo, são noções trabalhadas por dois estudiosos latino-americanos, o que é muito significativo para um continente que sempre foi subjugado ao longo dos tempos. Por tudo que fora abordado, será um indício de novos tempos?!

*** Evelise Mendes** é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS), com orientação da Profª Dra. Marta Isaacsson de Souza e Silva.

Referências

ALVES, Adailton. *Blog Teatro de Rua e a Cidade*. Acesso em 7 de Abril de 2012. Disponível em: www.teatroderuaeacidade.blogspot.com

CABALLERO, Ileana D. *Cenários Liminares: teatralidades, performances e política.* Uberlândia, Ed. UFU, 2011.

CARDOSO, Ricardo José Brügger. "Espaço cênico/espaço urbano: Reflexões sobre a relação teatro-cidade na contemporaneidade." In: TELLES, Narciso; CARNEIRO, ANA. (org.) *Teatro de Rua: olhares e perspectivas.* Rio de Janeiro, E-Papers, 2005.

CARREIRA, André. *El Teatro Callejero en La Argentina y en El Brasil democráticos de la década del 80: la pásion puesta en la calle.* Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.

CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clélia. *Teatro de Rua*. São Paulo, Hucitec, 1999.

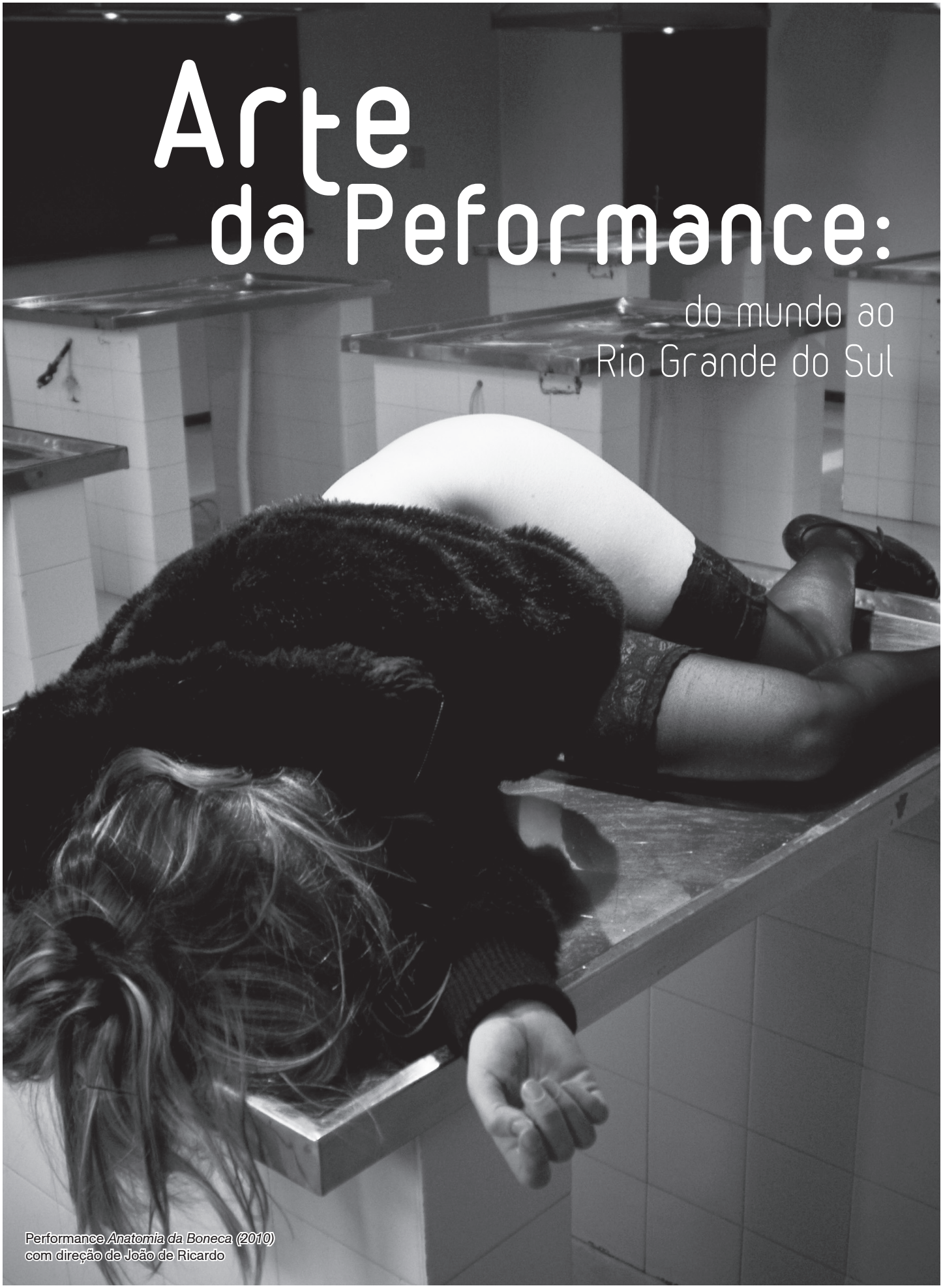
DUBATTI, Jorge. *El convívio teatral – Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires, Atual, 2003.

DUBATTI, Jorge. *Entrevista para a pesquisa*, realizada em 3 de agosto de 2012, no Centro Cultural de La Cooperación, em Buenos Aires, Argentina.

HADDAD, Amir. *Depoimento sobre Arte Pública no seminário do IV Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre*, dia 16 de abril de 2012, no Teatro Renascença, em Porto Alegre, Brasil.

Arte da Peformance:

do mundo ao Rio Grande do Sul



Performance *Anatomia da Boneca (2010)*
com direção de João de Ricardo

Michele Rolim*

A Palavra

Performance *Figuras e Fantamas (2005)* de Elcio Rossini

performance está em voga. Não são poucas as publicações e apresentações artísticas que se intitulam como tal. No estado gaúcho não é diferente. A exemplo, recentemente o Museu de Arte do Rio Grande do Sul passou a colecionar obras de performance e também objetos e peças relacionadas à essa modalidade.

No entanto, a performance ainda é um termo muito abrangente e multidisciplinar. Para o pesquisador Richard Schechner (2003), um dos pesquisadores e professores do departamento de Performance Studies, da New York University, existem muitas maneiras de entender a performance: artística, ritual ou cotidiana. “Qualquer evento, ação ou comportamento poder ser examinado ‘como se fosse’ performance.” (SCHECHNER, 2003, p. 25).

Já a pesquisadora, professora e coordenadora do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos, na Universidade de Brasília, Maria Beatriz de Medeiros ([ca. 2000]), discorda completamente de Schechner, quando este afirma que o processo ritual é performance.

Portanto, definir, conceituar ou classificar performance é para muitos teóricos uma tarefa árdua e até mesmo impossível, pois se trata de uma linguagem efêmera com características de arte híbrida.

Porém, performance arte, subentende-se como ações realizadas por artistas. Roselee Goldberg é pioneira no estudo da arte performance e curadora de vários projetos internacionais neste segmento. Ela pesquisa a performance como linguagem artística nascida de encontros entre: poetas, músicos, artistas plásticos e atores. Para ela a performance pode ser realizada em galerias, museus ou espaços alternativos, pode ser solo ou em grupo, raramente seguiria uma narrativa, pode durar minutos ou muitas horas, desenvolver-se em grandes ou pequenos gestos, também pode ser espontânea e improvisada ou repetida muitas vezes. O campo é tão expandido que não é possível dizer onde está o limite, se é que há, da performance. Segundo Roselee a performance esteve presente durante todo o século XX, tendo origem nos movimentos artísticos de vanguarda, no entanto, passou a ser aceita como meio de expressão artística independente na década de 1970.

É importante passear por alguns nomes de referências mundiais e brasileiras que trabalham a linguagem da performance. Do amplo grupo de pensadores e artistas que adotaram esse gênero como expressão, ganha destaque o poeta e compositor norte-americano John Milton Cage (1912-1992), sua obra mais famosa é *4’33’’* de 1952. O norte-americano, Allan Kaprow (1927-2006) também é imprescindível, ele é conhecido por seus *happenings*, quase 200, a exemplo do *18 Happening in 6 Parts* de 1959.

Entre as mulheres é importante destacar o trabalho Marina Abramovic, nascida em Belgrado na antiga Iugoslávia, em 1946. Ela basicamente investiga os limites e as possibilidades do corpo e a participação do público na performance. A *performer* já deitou numa mesa por seis horas e ofereceu o corpo à plateia, com um cartaz escrito: “Façam comigo o que quiserem”. Os espectadores poderiam usar qualquer um dos mais de 70 objetos que a rodeavam. Havia faca e revólver. Sua roupa foi rasgada e Marina Abramovic ferida. Um transeunte apontou um revolver na cabeça dela e a performance foi interrompida pela polícia.

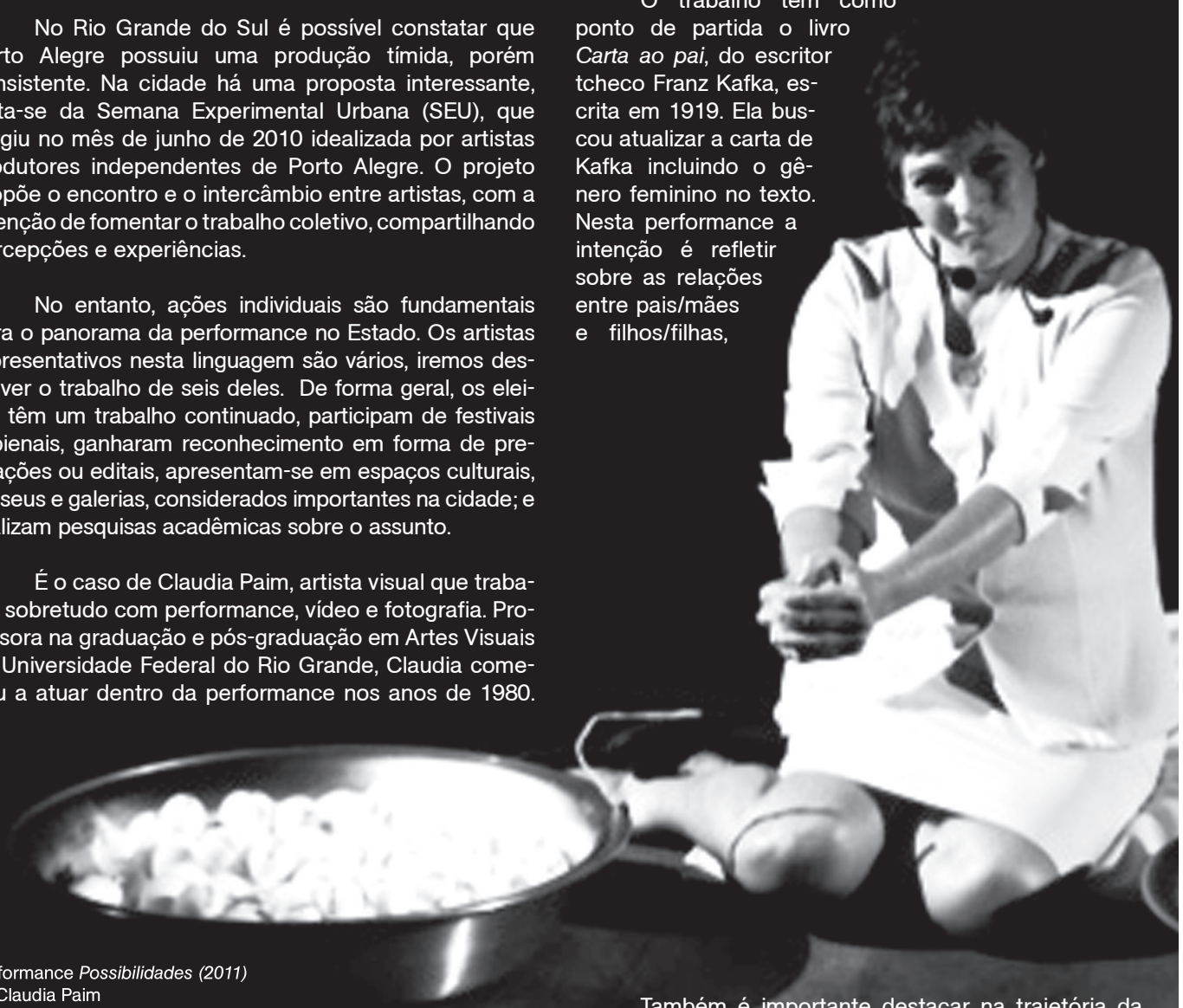
No Brasil, um dos pioneiros da arte da performance é Flávio de Carvalho (1899 - 1973), um dos maiores e mais polêmicos nomes da geração modernista brasileira. Ele realizou no início da década de 1930, a *Experiência n°2*, obra que trazia o *performer* caminhando em direção contrária a procissão de Corpus Christi. No entanto, os brasileiros mais conhecidos deste gênero são: Hélio Oiticica (1937-1980) e Lygia Clark (1920-1988). Nascido no Rio de Janeiro o artista foi o criador dos *Parangolés* em 1967, trata-se de estandartes, bandeiras, tendas e

capas de vestir. Já a mineira Lygia Clark propõe na sua obra que a pintura não se sustenta mais em seu suporte tradicional. Em 1960, Lygia cria a série *Bichos*, esculturas, feitas em alumínio, possuidoras de dobradiças, que promovem a articulação das diferentes partes que compõem o seu "corpo". Em ambas as obras o espectador é transformado em participante.

No Rio Grande do Sul é possível constatar que Porto Alegre possuiu uma produção tímida, porém consistente. Na cidade há uma proposta interessante, trata-se da Semana Experimental Urbana (SEU), que surgiu no mês de junho de 2010 idealizada por artistas produtores independentes de Porto Alegre. O projeto propõe o encontro e o intercâmbio entre artistas, com a intenção de fomentar o trabalho coletivo, compartilhando percepções e experiências.

No entanto, ações individuais são fundamentais para o panorama da performance no Estado. Os artistas representativos nesta linguagem são vários, iremos descrever o trabalho de seis deles. De forma geral, os eleitos têm um trabalho continuado, participam de festivais e bienais, ganharam reconhecimento em forma de premiações ou editais, apresentam-se em espaços culturais, museus e galerias, considerados importantes na cidade; e realizam pesquisas acadêmicas sobre o assunto.

É o caso de Claudia Paim, artista visual que trabalha sobretudo com performance, vídeo e fotografia. Professora na graduação e pós-graduação em Artes Visuais na Universidade Federal do Rio Grande, Claudia começou a atuar dentro da performance nos anos de 1980.



Performance *Possibilidades (2011)*
de Claudia Paim

a educação e seus traumas e os efeitos da memória sobre os sentimentos e percepção de si próprio. Ela utilizou como material o corpo, urina, banco de madeira, bacia, corda, cópia manuscrita em papel, fio e lâmpada.

Um outro exemplo de performance é *Possibilidades*, no qual a artista discute a questão da liberdade da mulher sobre seu próprio corpo. A ideia glorificada de maternidade e do gênero, tida como comum a todas as mulheres, é questionada pela ação de quebrar, um a um, 420 ovos onde estão escritos nomes próprios. O trabalho foi realizado durante o Festival Performance Arte Brasil, no MAM – RJ, em 2011.

Conhecida por trabalhar com questões que abordam a construção do feminino e por optar por uma performance presencial, entre seus principais trabalhos está *Carta*, uma performance realizada em São Paulo em 2007 e Porto Alegre em 2010, dentro do festival *Plataforma Performance*, na Galeria do DMAE.

O trabalho tem como ponto de partida o livro *Carta ao pai*, do escritor tcheco Franz Kafka, escrita em 1919. Ela buscou atualizar a carta de Kafka incluindo o gênero feminino no texto. Nesta performance a intenção é refletir sobre as relações entre pais/mães e filhos/filhas,

Também é importante destacar na trajetória da artista outras duas performances. *Eles não foram felizes para sempre*, realizada durante o evento *Ruído.Gesto/RG Ação & Performance*, em Rio Grande em 2011. O trabalho propõe um olhar sobre a construção do feminino na sociedade e a representação da mulher e do amor na literatura. Ela propõe discutir a seguinte questão: o que pode acontecer quando a princesa beija um sapo e não desfaz o feitiço?

Devemos ressaltar também a atuação do *performer* Elcio Rossini no Estado. Ele explora em seus trabalhos diferentes meios e procedimentos para tratar o tempo e as relações entre forma, ação e espaço. Doutor em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visu-

ais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, foi diretor teatral e cenógrafo entre 1986 e 2004 e dirigiu espetáculos premiados, dentre os quais destacam-se *Entre Quatro Paredes*, contemplado com três prêmios Açorianos de Teatro da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre. Suas performances foram apresentadas na 5ª Bienal do Mercosul (RS).

Em 2002, Rossini começou a buscar outras experiências, além do teatro, relacionando objetos e ações, sendo o primeiro trabalho deste gênero a série *Objetos para ação*. A partir dessa pesquisa ele começou a trabalhar com performance. Trata-se de produções que utilizam objetos, alguns se enchiam de ar com o movimento do corpo (infláveis), outros modificavam o deslocamento (andadores).

Nas primeiras investigações o artista buscou relacionar a forma do objeto e o movimento do corpo de maneira que o resultado do encontro entre esses dois elementos fosse indissociável. Dessa forma, surgiram os objetos que dentro desta série foram intitulados pelo *performer* como *Infláveis*. Feitos com tecidos muito finos e leves, são recipientes que podem reter o ar, mas o ar neles aprisionado sempre escapa, e para enchê-los novamente, o corpo precisa se movimentar, agitando os braços e se deslocando pelo espaço.

Também se destaca na carreira do artista a performance *Figuras e Fantasmas*, realizada pela primeira vez em 2005. O trabalho consiste em três *performers*, um ao lado do outro e diante do público. No chão, à frente deles, estão dispostas peças de roupas, acessórios e objetos. A ação proposta é trocar de roupa e, a cada troca, criar uma figura. Nesse vestir e despir, surgem figuras e composições são feitas e desfeitas. A tarefa é compor uma figura e, logo em seguida, ficar diante do público em exposição.

Segundo o artista, olhar e ser olhado são elementos importantes neste trabalho. Para ele, não basta estar em exposição para ser visto, é, também, preciso olhar para o público. Assim como em *Figuras e Fantasmas*, a performance *Palavras*, produzida em 2011, lançou mão da duração e da repetição para criar sensação de permanência no lugar. Durante a performance, o público visualiza duas figuras frente a frente, que encontram a impossibilidade de se comunicar, não podem falar nem escutar uma a outra, pois não possuem bocas ou ouvidos - os *performers* estão com a gola da camisa erguida. Uma motivação interna organiza o gesto da mão, do braço e do tronco. Os gestos surgem no corpo e desaparecem na forma de uma desistência. As ações que eles realizam parecem expressar um diálogo que está sempre na eminência de acontecer; e não acontece. Apesar das palavras não existirem para essas figuras sem cabeça, é como se elas estivessem sempre se organizando num espaço virtual, sem encontrarem uma forma possível de expressão.

O artista também destaca a *Bestiários*. Trata-se de quatro performances realizadas durante a exposição *Labirintos da Iconografia* no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2009. Foram realizadas em um espaço delimitado por duas paredes de vidro levemente espelhado construído no meio da sala de exposição. As ações aconteceram neste espaço, e a visibilidade das performances se confundiam com as imagens dos visitantes e do entorno da sala de exposição projetadas nas paredes de vidro.

Podemos citar as ações da artista de dança Dani Boff como performance, gênero que surge, para ela, como outra possibilidade de criação em dança, não mais restrita ao palco. A artista atua como professora de dança na Educação Infantil e Ensino Fundamental, trabalhando com crianças de 3 a 10 anos, desde 1992. Atualmente desenvolve seu trabalho em escolas de Educação Infantil e Academias de Dança.

Em dança, recebeu em 1998, o prêmio Açorianos de Dança da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, na categoria Bailarina Revelação pelo espetáculo *Os Predadores* e em 1999, na mesma premiação, na categoria Melhor Bailarina, ela ganhou pelo espetáculo *Hitchcock Ri*, que também venceu na categoria Melhor Espetáculo, ambos com direção e coreografia de Airton Tomazzoni.

Dani também é especialista em Pedagogia da Arte, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2008. Tem graduação em Tecnologia da Dança pela ULBRA, desenvolveu como projeto de graduação, em julho de 2005, uma investigação sobre a dança e sua inserção no espaço público (rua), desde então vem se interessando e investigando as possibilidades de levar uma obra coreográfica para fora do contexto em que foi criada.

Performance *Eles Não Foram Felizes para Sempre (2011)* de Claudia Paim

Entre as primeiras ações da artista está *Pequenas Ações Terroristas*, que integra um projeto mais extenso do Purê de Batatas – grupo ao qual a artista pertence – chamado *Histórias do Corpo*, que compreende pesquisa, montagem de espetáculo e publicação de um livro.

O trabalho se compõe de ações, chamadas de ações terroristas, que têm em sua essência uma proposta de provocar estranhamento. A primeira ação é *O abraço*. Duas *performers* permaneçam abraçadas por um longo espaço de tempo no espaço público. A regra do jogo é a entrega mútua do peso, até que algum impulso gere movimento. Sempre que possível, retornando à posição inicial, ou seja, o abraço. Na segunda ação: *Uma deitadinha para pensar*. As *performers* permanecem deitadas no chão, e se pressupõe que as pessoas desviarão seu caminho para não pisotearem as *performers*. E a terceira ação terrorista: *A corrida*. Nesta ação serão experimentadas

Performance *Palavras (2011)* de Elcio Rossini

todas as variáveis; correr rápido, de quatro patas, de costas, no lugar, em câmera lenta, entre outras. O objetivo é recortar, através da ação corporal, um espaço específico dentre as inúmeras possibilidades existentes na cidade.

Segundo Dani, a questão inicial deste trabalho era: como uma dança pode surgir de um abraço? Ela notou que havia um grande constrangimento no público, e desse constrangimento surgiu então o nome *Pequenas Ações Terroristas*.

Também é possível destacar entre a produção da artista *Dança de elevador*, realizada em 2008, resultado de uma disciplina no curso de especialização em Pedagogia da Arte, ministrado pela professora Paola Zordan. A proposta era impregnar o prédio da Educação da UFRGS – FACED (campus centro) com a performance. O trabalho foi realizado dentro de um elevador, que por cerca de duas horas, ficava subindo e descendo. Ela utilizava música de um celular e dançava (com movimentos mínimos), enquanto dançava, também deitava no chão, convidava as pessoas para dançar e cantava as músicas que tocavam no celular. A performance foi apresentada outras vezes preservando sempre o local de apresentação: em elevadores da Capital.

Outro artista que vem construindo uma trajetória dentro da performance é João de Ricardo. Bacharelado em Interpretação e Direção teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o encenador é mestre pelo Instituto de Artes – UNICAMP, e desenvolveu a dissertação *Arquipélago: o agenciamento entre o encenador e o performer*. É pesquisador também no núcleo FUGA, vinculado do Lume Teatro (www.lumeteatro.com.br/fuga). O *performer* vem desenvolvendo um trabalho reconhecido, utilizando, principalmente, o teatro.

Fundador da Cia Espaço em Branco de Teatro, um coletivo de artistas que surgiu em 2004, com a intenção de estimular a arte em diferentes direções, indo além do teatro convencional. Dentro da performance, o encenador destaca alguns trabalhos realizados com a Cia. Espaço em Branco de Teatro, entre eles: *Teresa e o Aquário* (2008), *Em Trânsito* (2009) e *O Homem que não vive da Glória do Passado* (2010).

Também é possível destacar, o recente trabalho multimídia *Anatomia da Boneca* (2010). O espetáculo performativo é um processo investigativo em torno do universo feminino e da performance arte como território de amplificação das fronteiras do teatro e dos artistas do corpo. O projeto utiliza o hibridismo de linguagens para a criação e execução do trabalho: intervenções performáticas em lugares inusitados, fotografia como performance e vídeos editados em tempo real na cena. João de Ricardo assina a direção, vídeo ao vivo e a dramaturgia, este último, ao lado da performer Andressa Cantergiani.

Além do exemplo destes espetáculos performáticos, o artista desenvolve um projeto de arte-educação: *Processos Híbridos de Criação*. Trata-se de uma oficina que o artista ministra sobre o assunto. Proposta pelo encenador, o laboratório tem como objetivo a experimentação e agenciamento das diferentes linguagens e gêneros, usando como referências experimentos que resultaram e resultam em interessantes trabalhos que foram propostos por artistas como Lygia Clark, Helio Oiticica, John Cage, entre tantos outros além de reflexões teórico-práticas que fundem fronteiras como Richard Schechner, Renato Cohen, Hakin Bey, Deleuze-Guattari, Klauss Vianna, Roselee Goldberg, entre inúmeros outros. A oficina aborda a criação cênica em um processo de hibridização permanente do teatro com a performance arte, o cinema e as artes visuais.

É interessante observar, que as propostas dos artistas performáticos gaúchos, seguem associadas com o corpo e com a premissa de que as ideias são mais importantes que o produto. No geral, as performances realizadas no RS seguem o exemplo das vanguardas históricas, porém, partem de questões, obviamente, contemporâneas, que envolvem a não comunicabilidade, as relações efêmeras, a busca por uma identidade, as noções de espaço público e privado, a estética do corpo, a falta de intimidade e de percepção do outro.

Vale ressaltar que, esta linguagem, também vem ganhando maior visibilidade no Rio Grande do Sul, por sermos um Estado de referência nas Artes Visuais. Existe, por exemplo, no Estado do Rio Grande do Sul, uma grande quantida-

de de cursos universitários de Licenciatura e Bacharelado em Artes, além de Mestrado e Doutorado na área.

Outro ponto que merece ser destacado é que algumas mudanças importantes, que aconteceram nos últimos dez anos, também contribuíram para isso, como a consolidação da Bienal do Mercosul, além da abertura do Museu Iberê Camargo e da Galeria Vera Chaves Barcellos.

O teatro é outro responsável pela influência desta linguagem. Temos uma vasta produção gaúcha, e sediamos um festival reconhecido mundialmente, intitulado Festival Porto Alegre em Cena, com quase duas décadas, realizado pela Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, cuja primeira edição foi lançada em 1994 e desde então organiza uma gama de espetáculos em teatros e espaços alternativos na cidade, atraindo milhares de espectadores a cada festival. Em suas edições, já trouxe para a cidade artistas e grupos como Peter Brook, Hanna Schygulla, Denise Stoklos, Paulo Autran, Tônia Carrero, La Fura del Baus, Philip Glass, Zé Celso, Fernanda Montenegro, Robert Wilson, Fuerza Bruta e muitos outros luminares das Artes Cênicas do Brasil e do mundo.

Logo, o que se constata é que os artistas vêm buscando essas experimentações com o respaldo decorrente de uma boa bagagem de outras áreas culturais, já que é fomentado o acesso a trabalhos e ao contato com artistas de referências mundiais. As novas gerações seguem produzindo e representando o Estado com qualidade e vigor. Espera-se que, cada vez mais, surjam festivais e espaços dedicados à Arte da Performance, e que as escolas de arte e de teatro invistam nesta linguagem com os artistas buscando experiências que não se limitem, a necessidade de fazer um produto vendável e expositivo.

***Michele Rolim** é jornalista pela PUC RS. Trabalha no Jornal do Comércio desde 2009, como repórter cultural. É mestranda do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFRGS.

Este artigo foi desenvolvido na disciplina de Performance e espetacularidade, ministrada pela diretora e pesquisadora Inês Alcaraz Marocco, no PPG em Artes Cênicas do Instituto de Artes da UFRGS.

REFERÊNCIAS

BARRETO, B. G. *Em trânsito*. 2009. Disponível em: <https://plus.google.com/photos/114323949265097757140/albums/5358362225094055233/5358362936608333890?banner=pwa>. Acesso em: 29 set. 2012.

BARRETO, B. G. *Homem que não vive da glória do passado*. 2010. Disponível em: <homemquenao.blogspot.com>. Acesso em: 29 set. 2012.

DEL RE, F. *Objetos para ação*. 2005. Disponível em: <http://elciorossini.blogspot.com.br/p/inflaveis_17.html>. Acesso em: 21 ago. 2012.

DORNELLES, D.; LEITE, F.; GOBATTO, M. *Eles não foram felizes para sempre*. 2011. Disponível em: <http://claudiapaimperformance.blogspot.com.br/2012/05/eles-nao-foram-felizes-para-sempre.html>. Acesso em: 21 ago. 2012.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. 2. ed. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

KARAM, P. *Teresa e o Aquário*. 2008. Disponível em: <teresaeoaquario.blogspot.com/ >. Acesso em: 29 set. 2012.

MENA BARRETO, L. *Pequenas Ações Terroristas: o abraço. 2007*. Vídeo da perfomance disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=_VbotibzfNg>. Acesso em: 21 ago. 2012.

MEDEIROS, Maria Beatriz. *Bordas rarefeitas da linguagem artística performance: suas possibilidades em meios tecnológicos*. [ca. 2000]. Disponível em: <www.corpos.org/papers/bordas.html>. Acesso em: 29 set. 2012.

PAIM, C. *Possibilidades.* 2011. Arquivo pessoal da atriz. Vídeo da performance disponível em: <http://claudiapaimperformance.blogspot.com.br/2011/09/possibilidades.html>. Acesso em: 21 ago. 2012.

PAIM, C. *Eles não foram felizes para sempre*. 2011. Arquivo pessoal da atriz. Vídeo da perfomance disponível em: <http://vimeo.com/42648727>. Acesso em: 21 ago. 2012.

ROSSINI, E. *Objetos para ação*. [2002?]. Disponível em: <http://elciorossini.blogspot.com.br/p/textos.html>. Acesso em: 29 set. 2012.

SANTOS, J. M. P. *Breve histórico da "performance art" no Brasil no mundo.* Revista Ohun, ano 4, n. 4, p. 1-32, dez. 2008.

SCHECHNER, Richard. "O que é performance?" in *O Percevejo*. Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

TANAM. *Bestiário*. 2009. Disponível em: <http://elciorossini.blogspot.com.br/p/bestiario.html>. Acesso em: 21 ago. 2012.

TEDESCO, E. *Figuras e fantasmas*. 2011. Disponível em: <http://elciorossini.blogspot.com.br/p/figuras-e-fantasmas_4.html>. Acesso em: 21 ago. 2012.

TEDESCO, E. *Palavras.* 2011. Disponível em: <http://elciorossini.blogspot.com.br/p/palavras.html>. Acesso em: 21 ago. 2012.

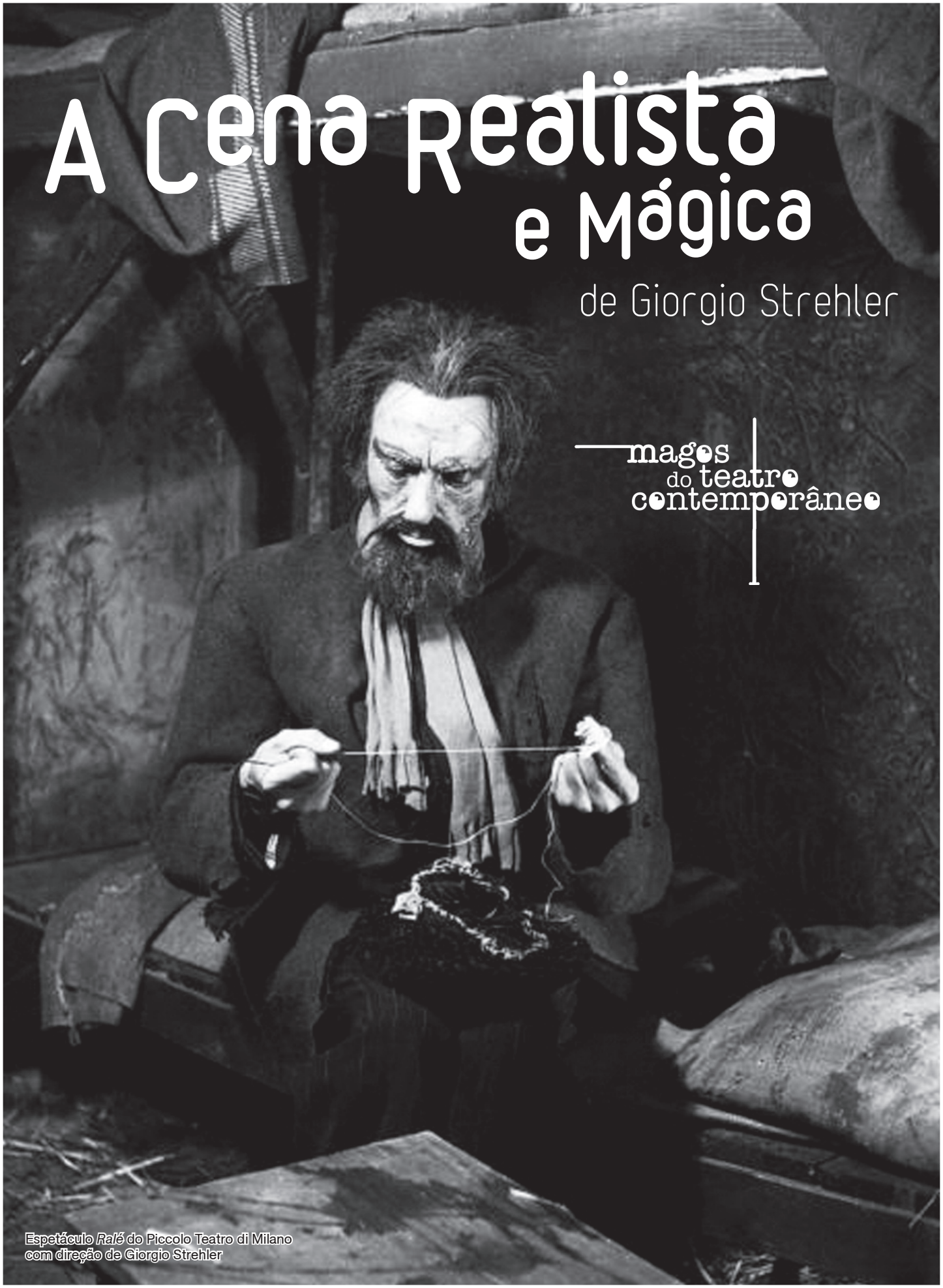
VIDOR, C; MOOJEN, G. *Anatomia da boneca*. 2010. Disponível em: <http://anatomiaboneca.blogspot.com.br/>. Acesso em: 29 set. 2012.

Performance *O Homem que Não Vive da Glória do Passado (2010)* com a Cia. Espaço em Branco

A Cena Realista e Mágica

de Giorgio Strehler

magos do teatro contemporâneo



Espetáculo *Ralé* do Piccolo Teatro di Milano
com direção de Giorgio Strehler

Valmir Santos *

Escritos de Gianni Ratto, que fez cenografia para espetáculos do compatriota italiano, ajudam a entender a trajetória do diretor do Picollo Teatro de Milão.

Espetáculo *Arlecchino servitore di due padroni* do Piccolo Teatro di Milano com direção de Giorgio Strehler

Esta Seção

dedicada aos Magos do Teatro Contemporâneo desta vez traz à tona um criador por meio da voz de outro que o ombreia em importância para a história do teatro do mundo. São dominantemente as palavras de Gianni Ratto que nos conduzirão neste texto quanto à filosofia e à arte de Giorgio Strehler. O cenógrafo e o diretor foram contemporâneos nos primeiros ventos de renovação estética emanados após a inauguração do Piccolo Teatro di Milano, doravante aqui tratado por Piccolo Teatro de Milão, em 26 de janeiro de 1947, com a montagem de *Ralé*, de Máximo Gorki – o nome do espaço homenageia o moscovita Malij Teatr, o Pequeno Teatro, daí a abertura com uma peça de autor russo. Surgia uma das primeiras companhias estáveis da Europa, subvencionada pelo poder público, prefeitura à frente, e ocupando um antigo cinema daquela cidade do norte do país - local que serviu de centro de tortura para a milícia fascista durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

O milanês Gianni Ratto (1916-2005) foi ainda diretor, iluminador, figurinista, tradutor, escritor e ocasionalmente ator. Ele contribuiu ativamente para a reconstrução do teatro de seu país no pós-guerra. Já Giorgio Strehler (1921-1997), nascido em Trieste, foi um dos idealistas cofundadores do Piccolo ao lado do empresário Paolo Grassi, seu principal aliado, além de contar com a interlocução de artistas-pensadores como Mario Apollonio, Virgilio Tosi, Nina Vinchi e o próprio Gianni Ratto, que concebe concomitantemente a reforma do edifício e a cenografia de *Ralé*, engajando-se ainda nas criações posteriores antes de radicar-se no Brasil em 1954.

Gianni Ratto estava entre os diretores italianos que migraram para São Paulo entre as décadas de 1940 e 1950 na esteira dos primeiros anos do Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, que instaurou de vez a profissionalização nos palcos do País. Colaborou com as companhias de Maria Della Costa, de Cacilda Becker, de Fernanda Montenegro e de várias gerações nas fases modernas e contemporâneas da produção teatral entre Rio de Janeiro e São Paulo. Sua perspectiva da função social do teatro foi crucial nas primeiras discussões que levaram os grupos da capital paulista a articular o Movimento Arte contra a Barbárie, plataforma para a conquista do Programa Municipal de Fomento ao Teatro em 2002.

Para se ter ideia da influência dos criadores italianos entre nós, outro nome que aportou no Brasil, inclusive deu aulas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, foi o do diretor, teórico, cenógrafo e dramaturgo Ruggero Jacobbi (1920-1981), testemunho da renovação do panorama teatral em seu país atuando como colaborador de Paolo Grassi, Giorgio Strehler e inclusive do cineasta Luchino Visconti.

Bem, feitas as introduções, vamos às percepções de Gianni Ratto sobre o seu compatriota amante do teatro e da ópera. No livro *Antitratado de Cenografia: Variações Sobre o Mesmo Tema*, publicado em 1999 pela editora Senac SP, Ratto dedica o seguinte verbete de fôlego a Giorgio Strehler, que também foi ator, crítico teatral e senador da República (1987 a 1992).

"Italiano de origem alemã, leva para o teatro a racionalidade e a visão romântica de uma cultura cujos parâmetros são identificáveis em sua dupla identidade filosófica. Criador, juntamente com Paolo Grassi, do Piccolo Teatro de Milão. No plano político-cultural orienta seu trabalho em direção a um 'teatro de arte para todos'. Embora, principalmente depois de sua volta (durante um período abandonou o Piccolo para realizar trabalhos com grupos experimentais como a Cooperativa de Teatro e Azione), pareça-me que seu trabalho e sua postura intelectual o levaram para um teatro que poderíamos chamar de elitista, pois suas qualidades estão ligadas a um conceito de perfeição, de fidelidade histórica e, sem dúvida, a uma dimensão poética indiscutível. Sua busca cultural o orienta para a releitura dos clássicos, a divulgação dos autores que

no período fascista tinham sido proibidos pela censura e a pesquisa sobre a tradição realista e popular italiana, realizando espetáculos com textos de Verga, Bertolazzi e, principalmente, Carlo Goldoni. Um dos maiores sucessos do Piccolo foi a montagem de *Arlecchino Servitore di Due Padroni*, interpretado pelo inesquecível e insuperável Marcelo Moretti. Os autores italianos também foram valorizados por seu trabalho, que os apresentou a uma plateia em geral pouco receptiva. Direta ou indiretamente seus mestres foram Jean Vilar, Jacques Copeau, Max Reinhardt e Bertolt Brecht. Seu trabalho influenciou grandes diretores como Ariane Mnouchkine, Patrice Chéreau, Peter Hall, Louis Pasqual, Roger Planchon, Peter Stein, etc. Dono de uma técnica de palco segura, seus planos de luz acompanham a ação dramática com uma sensibilidade digna da interpretação de um ator. Sua visão do espetáculo está ligada, e dela não sairá, a uma impostação de caráter claramente estético. A beleza do espetáculo, sua criatividade, muitas vezes, sobrepuja sua interpretação (insatisfatória sempre), pois eventualmente participa como ator. Infelizmente, grande mestre como foi, não nos deixou continuadores de sua obra, o que gerou, depois de seu desaparecimento, um período quase insuperável de interregno".

Em outro livro de Gianni Ratto, *A Mochila do Mascate* (editora Hucitec, 1996), ele demonstra, passado meio século vivendo distante da Itália natal, distanciamento crítico exemplar ao assistir à terceira produção de Strehler para *Os Gigantes da Montanha*, de Luigi Pirandello, produzido pelo Piccolo em 1994 (e curiosamente abraçada neste ano de 2013 pelo Grupo Galpão, de Belo Horizonte, no espetáculo de rua dirigido por Gabriel Villela). Primeiro, ele relativiza a obsessão pela técnica. "Não estou negando a necessidade da posse de uma técnica altamente apurada: estou querendo dizer que ela nunca chegará a substituir o ato criativo ou o fulgurar de uma intuição. Para ser mais exato: a técnica é o suporte da obra e não o contrário".

Até que abre seu comentário na condição de artesão dos tablados e de espectador crítico que sempre foi. "Assisti recentemente, em Milão, aos *Gigantes da Montanha* de Luigi Pirandello, espetáculo de grande sucesso dirigido por (nossa crítica tupiniquim o chamaria de veterano) Giorgio Strehler [então com 73 anos]. Honestamente não concordei com o espetáculo cujas interpretações me pareceram falhas, tanto do ponto de vista dos atores (exceção feita por dois ou três nos quais a personagem de Cotrone não está incluída) como da direção que me pareceu experiente, mas antipirandelliana por excelência. O espetáculo tinha uma carga de 'metateatro' que se denunciou descobertamente no final do espetáculo quando a base do cenário se abriu revelando um mecanismo de rodas, bielas e pistões como se todo o ambiente mágico não passasse de uma maquininha de parque de diversão. Foi um espetáculo sem poesia, anticatártico, que me deixou profundamente deprimido até mesmo por ser tecnicamente perfeito", anota Gianni Ratto, que perseguia o sentido profundo do teatro, como certamente o seu colega o fazia a sua maneira.

Giorgio Strehler morreu no Natal de 1997, aos 76 anos, em consequência de uma crise cardíaca. No dia seguinte, o diário francês *Libération* publicou um obituário assinado pelo jornalista e tradutor René Solis, cujo trecho dizia: "Artesão de uma arte efêmera por essência, era dela figura imortal. O único que podia permitir-se remontar um espetáculo 20 ou 50 anos após sua criação e torná-lo novo. Assim foi com a sua peça fetiche, *Arlechino Servitore di Due Padroni*, de Goldoni, apresentada mais de 2.000 vezes no Piccolo Teatro de Milão. Se Ferrucio Soleri, intérprete de Arlequim desde 1960, guardava cabelos brancos por baixo de sua máscara, a estética não ganhou uma ruga. O público de *Il Campiello*, de Goldoni, remontado no Odéon em 1993, cerca de 20 anos após sua criação, pôde ter a sensação do tempo, como se o teatro fosse a única coisa permanente num mundo de passagem. Mestre, Strehler o era em todos os sentidos: virtuose em sua arte, prolífico (ele assinou a direção de cerca de 200 peças e 50 óperas), elegante, imprevisível, borbulhante, pai espiritual. Ele é o diretor da segunda metade do século [XX], que influenciou todos os grandes (de Grüber a Stein e Chéreau)".

Filho de pai austríaco, mãe italiana e uma avó francesa, Strehler carregava a imagem e a atitude de um homem visceralmente europeu, que se sentia em casa em qualquer lugar, as malas sempre prontas. À época da criação do Piccolo, ele era ligado ao Partido Socialista e assinou com Paolo Grassi um manifesto em que defendia a necessidade de um "teatro de arte para todos": "Recrutaremos nossos espectadores entre os trabalhadores nos escritórios, nas usinas, nas escolas, para lhes oferecer espetáculos de alto nível artístico a preços baixos. (...) Não acreditamos que o teatro seja um hábito mundano ou uma homenagem a

Espetáculo *Ralé*

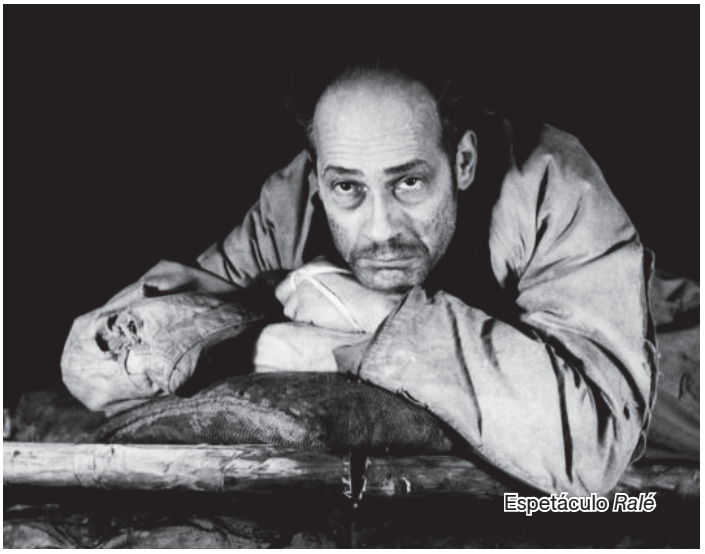
Espetáculo *Os Gigantes da Montanha* do Piccolo Teatro di Milano com direção de Giorgio Strehler

mais à Cultura. (...) Nós amamos as festas, os passatempos", exprimia o documento. Strehler fez de tudo um pouco. Da Commedia Dell'Arte a Brecht. Encenou ainda Shakespeare, Goethe, Molière, Tchékhov, Ibsen, Camus, entre outros autores. Realista e mágico, seu teatro misturou a emoção e a crítica política.

No número zero da revista *Folhetim*, lançada em 1998 pelo grupo carioca Teatro do Pequeno Gesto – e que resiste bravamente até hoje –, o pesquisador e tradutor Walter Lima Torres, atualmente professor da Universidade Federal do Paraná, escreveu um breve artigo sobre o diretor italiano em que o situa com pertinência na linha do tempo do século XX que estava fechando as cortinas:

"Inegavelmente, entre os principais encenadores destes últimos anos do século XX estão: Ariane Mnouchkine, 'a revolucionária'; Robert Wilson, 'o designer'; Peter Brook, 'o sábio'; e os que já morreram, Tadeusz Kantor, 'o artista'; Antoine Vitez, 'o filósofo'; Giorgio Strehler, 'Il maestro'. Artistas e animadores da atividade teatral, suas criações consolidam a figura do encenador, desde Antoine passando pelo Cartel e por Brecht. A peculiaridade de 'Il maestro', no entanto, foi a de ter iniciado seu trabalho no momento em que a Europa e, portanto, a Itália, se reconstruía após a Segunda Guerra Mundial. Era seu desejo recuperar o país e fundar uma prática teatral de contorno cívico (...) Strehler promoveu, não sem certa dose de tirania, profunda reforma nas cenas italiana e mundial, tornando-se igualmente ponto de referência para toda uma geração de encenadores. Seu trabalho como diretor não se limitou ao teatro dito dramático, no qual a recuperação particularíssima da obra de Goldoni permanece como exemplo fulgurante, como atestam as inúmeras remontagens do seu *Arlequim Servidor de Dois Patrões*. Dedicou-se igualmente à ópera: *Falstaff*, *Macbeth*, *Simon Boccanera*, de Verdi; *As Bodas de Fígaro*, de Mozart. Dentro da consolidação do trabalho do encenador, Strehler reivindicava sua filiação a Jacques Copeau e a Louis Jouvet. Aí ele encontra sua vocação humanista como artista e a base para o seu papel de pedagogo, 'Il maestro'."

*** Valmir Santos** é jornalista, crítico e pesquisador teatral.


Espetáculo *Ralé*

Espetáculo *Os Gigantes da Montanha*

Giorgio Strehler

Espetáculo *Ralé*

Elegia e Alegoria

Caminhos mnemônicos no Teatro do Ói Nóis Aqui Traveiz

Especial

Espetáculo *Viúvas - Performance Sobre a Ausência (2011)*
com a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

Carla Melo *

A água sabe. A água passou por ai. A água tem curiosidade. Quer saber. Inunda os ouvidos. Inunda teus olhos. Dentro da boca deposita e leva: as palavras. Desde os lugares mais profundos: as memórias. A dor vai levar. Vai levar as estórias, pelos rios dos rios. Contando e cantando as estórias para o mar… (Viúvas - Performance sobre a Ausência)

A Água

é memória, é corpo, é água. O corpo-água é memória. A água é corpo sem corpo. A memória da água flui pelo corpo, lavando-o de si mesmo. A memória dos corpos na água. Da água nos corpos. A memória que transcende os corpos e as palavras. Mas que nunca morre.

Se por um lado as associações entre os fluxos da água, corpo e memória contidas nessa canção denunciam o "desaparecimento" de corpos "enterrados" na água, desafogando a dor dos que ficam, por outro lado evocam uma promessa de cura através da imersão, cura que vem à tona quando nos permitimos mergulhar no fundo do poço da perda. Que no fundo, no fundo, é poço que, eventualmente vira mar: espaço redentor.

Essa canção fez parte de *Viúvas – Performance sobre a Ausência*, do legendário grupo porto-alegrense Ói Nóis Aqui Traveiz. Encenada em um local no qual presos políticos foram detidos e torturados durante a ditadura, a performance assumiu um caráter de elegia, indiciamento poético e ritual participatório. Começo minha análise com o texto da canção devido ao modo polissêmico com que este toca na ferida paradoxal dos processos da memória – isso sem ainda falar sobre o modo como o texto corporal e a presença potencializam esse toque. Nesse sentido, minha revisitação a essa extraordinária performance, que ao mesmo tempo é também reflexão sobre uma forma de fazer teatral e sobre a delicada questão da representação de traumas históricos, parte daquilo que Brecht chamou de "gestus" – aquele momento cênico que evidencia as contradições ideológicas que constroem as crenças normativas e a história oficial. Também me interessa como esse "gestus" potencialmente traz à superfície o que pesquisadores de estudos da memória já estabeleceram a algum tempo: que a memória coletiva, como a individual, é formada pelos caminhos cruzados do lembrar e do esquecer. A vivência e o lamento da perda intensificam esse paradoxo já que essa é feita de dois fluxos de desejo aparentemente opostos: o de manter a memória do ente querido viva e o de escapar da dor de uma saudade que nunca mais será saciada.

Através das imagens do rio e do mar, a canção também sugere que a memória é um processo que geralmente envolve uma dimensão espacial. O teatro, como arte espacial por excelência, foi identificado como local no qual memórias podem ser escritas, apagadas e reinscritas. No livro *The Haunted Stage (O Palco Assombrado)* Marvin Carlson comenta que "não [lhe] é surpreendente que o espaço teatral, como sítio do reforço contínuo da memória através do processo de substituições, seja a estrutura cultural humana mais 'assombrada'.[1]" Essa profunda relação entre memória e teatro, é ainda mais acentuada em espetáculos feitos para um local não-convencional e específico.[2]

O artista e pesquisador australiano Mike Pearson, por exemplo, usa uma metáfora bem convincente nesse sentido. Ele vê a relação entre sítio e performance como uma forma de assombração: a performance é o fantasma que temporariamente assombra o sítio.[3]

Nesse ensaio busco explorar o que acontece com essa relação quando o local "assombrado" ou "tomado" pelo "fantasma" é um sítio ligado simultaneamente ao trauma e a amnésia histórica. Se a potência da performance não está em sua efemeridade mas sim, como sugere Diana Taylor, no fato de constituir um "ato de transferência", será que o sítio assombrado pode agir como um

[1] Carlson, Marvin. *The Haunted Stage: Theatre as Memory Machine.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

[2] Sem querer pregar que sigamos modelos pré-estabelecidos, creio que a denominação utilizada na Europa, Austrália e América do Norte (site-specific theatre) venha a ser mais produtiva para pensarmos uma denominação própria mais adequada que "não convencional" para esse gênero.

[3] Pearson, Mike. *Theatre Archeology*. London: Routledge, 2001.

"sítio de transferência"? E se pode, transfere o que e a quem? Nesse sentido, estou principalmente interessada em explorar os modos pelos quais a poética espacial da "performance em lugar específico", como gênero teatral, se relaciona com processos de repressão de memórias traumáticas, amnésia histórica e conscientização quanto a esses, tanto no nível individual quanto coletivo. *Viúvas – Performance sobre a Ausência,* ao abordar alegórica e metonimicamente o turbulento período da ditadura militar no Brasil, é um ponto de partida ideal para ensaiar tal exploração. Minha leitura é também movida por uma questão mais particular: Como tal gênero de performance pode intervir na política da memória no Brasil pós-ditatorial? A relevância dessa questão deve-se ao momento histórico crucial que vivemos em que, apesar de não representar uma mudança radical, representa de certa forma uma alteração numa política marcada pela amnésia institucionalizada e num discurso marcado pela negação e projeção – no sentido que este projeta a sua culpa nos outros países latino-americanos, baseando-se na comparação entre suas ditaduras e nossa "ditabranda".

Utilizando o romance *Viudas* (1978) de Ariel Dorfman, assim como a peça homônima (adaptada a partir do romance em colaboração com Tony Kushner em 1997), o grupo Ói Nóis Aqui Traveiz construiu uma performance peripatética em um ex-sítio de tortura, criando com essa uma meditação interativa, visceral e contundente sobre a perda, o luto e a necessidade de infundir uma sensação de resolução a isso. O trabalho foi encenado nas ruínas de uma prisão, situada em uma ilha do rio Guaíba que fica a 2,5 quilômetros de Porto Alegre, oficialmente denominada Ilha das Pedras Brancas, mas mais conhecida como Ilha do Presídio. Certamente a escolha do local não somente historiciza e traz a raramente lembrada ilha para a atenção pública, como também releva a relação metonímica da ilha com as práticas repressivas do regime militar.

O autor argentino/chileno, escrevendo sob pseudônimo, situou a narrativa do romance na Grécia a fim de escapar à censura e perseguição durante a ditadura chilena (1973-1990). A estória alegorizava o sofrimento das mulheres que esperavam indefinidamente a recuperação dos corpos de seus maridos, irmãos e pais, que haviam sido capturados e "desaparecidos" pelo regime militar. A peça, escrita em exílio e em colaboração com o renomado dramaturgo estadunidense, Tony Kushner, retrata os mesmos personagens, mas os transporta para um país latino-americano não definido, em um vilarejo chamado Camacho. As *Viúvas* do Ói Nóis estende e complexifica a função alegórica do romance, ao passo que sua produção alegoriza os crimes da ditadura brasileira ao mesmo tempo em que, transformando a alegoria em metonímia, situa esses crimes como parte de um fenômeno mais amplo latino-americano.

Apesar de que o terror no Chile e na Argentina tenha tomado proporções maiores, os vinte e um anos que o Brasil viveu sob o regime militar (1964-1985) foram marcados por intensa repressão e violência, tanto epistêmica quanto física, incluindo tortura, morte e "desaparecimento" aos considerados dissidentes. No entanto, a informação sobre essas práticas e suas consequências foram enterradas por medidas amnésicas legalizadas, que incluem a famosa "Lei da Anistia" de 1979, a qual perdoou não somente os presos políticos como também os criminosos da violência estatal. Felizmente, após anos de descaso à mobilização em favor da abertura dos arquivos da ditadura, com apoio do governo atual (cuja "presidenta" é uma ex-participante do movimento de guerrilha contra a ditadura), essa questão ganhou uma face mais pública. Como resultado, em dezembro de 2010, a Corte Interamericana de Direitos Humanos exigiu que o governo brasileiro investigasse e punisse os responsáveis pela violência estatal. Consequentemente, foi inaugurada em maio de 2012, a Comissão da Verdade. Mas apesar disso, essa questão não tem atingido a devida visibilidade na esfera pública. Portanto, esse é realmente um momento muito apropriado para lidar com esse tópico, e não é a primeira vez que o grupo o faz. De 2008 a 2013 o grupo apresentou, em várias partes do país, um trabalho de teatro de rua que celebra Carlos Marighella (1911-1969), um grande herói da resistência armada, inclusive em frente ao próprio DOPS, em São Paulo. Essa ocupação ou "assombração" de um lugar diretamente ligado à tortura da ditadura é de certa forma levada aos seus limites em *Viúvas*.

Ao passo que os atuadores[4] conduzem a plateia através de caminhos escuros e precários, por entre rochas, vegetação e ruínas, o "fantasma" nos guia pelas mãos para um lugar fictício cuja estória não é nada estranha ao sítio "assombrado": as várias cenas que compõem o espetáculo multi-sensorial nos posicionam como espectadores-testemunhas da luta e do lamento de mulheres latino-americanas que vivem num povoado à beira de um rio sem saber do destino de seus amados que foram "desaparecidos" pelo regime. Ao mesmo tempo, a materialidade do sítio e os traços mnemônicos parecem querer contar a sua própria história. Estamos situados simultaneamente no Brasil, numa prisão, presos numa ilha no meio de um rio negligenciado; estamos no Chile, nos anos 70, numa vila, perto de um rio onde corpos podem aparecer em suas margens.

Portanto, por mais que a performance seja encenada em um lugar "real," ela não tem nada a ver com a tradição romântica de reconstrução histórica - não só é a narrativa fictícia, como também a relação entre sítio e lugar dramático, está longe de ser icônica: a prisão que fora espaço para a real performance da tortura agora torna-se também, com essa camada dramática, o espaço onde sobreviventes do regime vivem a dor da ausência dos que foram parar em lugares como essa prisão. Talvez a relação seja melhor descrita como um palimpsesto que causa o estranhamento brechtiano, ressaltando que no mundo "real," cada um desses locais é o outro lado de si próprio. Dessa forma, a justaposição teatral revela o que a história oficial esconde.

A trajetória espacial e temporal da performance é fragmentada e não-linear, de modo que a imprevisibilidade da jornada que percorremos com os atuadores aumenta nossa vulnerabilidade e nível de atenção sensorial, fazendo com que as histórias e estórias pulsem vivas no tempo presente. A ação começa já dentro da embarcação que nos leva a nosso destino, ao anoitecer. Somos por volta de quarenta pessoas. Ao nos aproximarmos da ilha, avistamos uma mulher sentada num rocha, olhando para o rio. Em nosso desembarque somos escoltados por homens armados e vestidos com signos do poder (como terno negro e óculos *rayban* escuros). Quando, em meio a promessas demagógicas de progresso quanto ao futuro da ilha, o chefe dos homens questiona a mulher quanto à razão de ela estar lá sentada, ela diz estar esperando por seu pai, seu marido e seus filhos. Mais tarde entendemos que todos os homens da vila desapareceram, que seu nome é Sofia e que é a única entre as mulheres que tem a coragem para desafiar o silêncio e resignação que lhes foram impostos. Ela é a protagonista que sozinha confronta a passividade das outras mulheres do vilarejo, que temem serem castigadas ainda mais, caso reclamarem quanto ao desaparecimento dos seus homens. Dado esse conflito principal, enfocarei minha análise em duas cenas: uma que dramatiza o que ambas a protagonista e as outras viúvas têm em comum e outra que retrata o conflito entre elas.

Começo com uma cena rica em conteúdo simbólico, na qual somos convidados a presenciar uma elegia coletiva, feita de monólogo, música, coreografia e objetos que dramatizam a dor

[4] Os atores do grupo se denominam "atuadores" devido ao caráter social do seu trabalho. Essa reconceitualização já está escrita no nome completo do grupo: Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz.

da perda. Somos conduzidos por Sofia para essa cena que acontece nas ruínas de um grande pavilhão sem teto, cujas seis colunas permanecem intactas. Em cima de cada uma dessas colunas está ou uma mulher de pé, ou uma cadeira vazia. As mulheres seguram pás. Seus vestidos e tranças parecem aludir a uma representação híbrida de vários povos latinos-americanos, principalmente andinos. Nós, os espectadores, também estamos de pé em um piso de uma sala adjacente, cujo nível alinha-se ao das mulheres. Como a parede que dividia essa sala do pavilhão já não existe, estamos cara a cara com elas. Olhando para baixo vemos que no piso solo há mais mulheres e cadeiras vazias. Mas, a princípio, nossa atenção é devotada a Sofia, que ajoelhada no chão, aos nossos pés, manuseia um tijolo. Ela segura esse objeto junto ao peito como se fosse algo sagrado e confessa:

Olho para baixo e é uma boca que eu estou costurando, estou costurando para que não se abra nunca mais. São pálpebras que estou costurando e ouvidos humanos. Tudo, tudo familiar. E não há sangue na agulha. Não há sangue no fio. E já o costurei, como um pacote. Apertado e branco, ele está me chamando. E eu o escuto. Eu temo que esteja morto. Queira deus que esteja vivo.

Ao proferir estas palavras, a atuadora Tânia Farias, cria um contraponto entre palavra e gesto, ecoando o paradoxo do luto: olha para cima ao dizer que olha pra baixo, deixa o tijolo cair quando as palavras conotam o tato. Durante o seu monólogo, as mulheres fazem sons percussivos que pontuam o ritmo da sua fala. Ao término deste, elas sussurram uma melodia suave que precede a canção com qual iniciei este ensaio. Bravejando-a em coro, como gigantes sobre os pilares, estátuas vivas em um pedestal ou sobreviventes de uma cidade bombardeada, as viúvas e sua dor são monumentalizadas. E apesar de estarem limitadas espacialmente, literalmente isoladas ali e figurativamente presas sobre as ruínas da história, elas ainda assim estão juntas, e por isso são capazes de afirmar seu poder de fazer parte de uma causa comum. Água traz conhecimento, limpeza e cura, sugere a canção. Pode amenizar a dor. Sendo uma com o corpo, a água nunca esquece, mesmo que as estórias sejam levadas "para o mar," lavadas da memória consciente, o corpo ainda assim se lembrará. Ao cantar, elas manipulam suas pás de forma a suscitar um número de imagens. A primeira é da efígie, de um corpo ausente que, ecoando o monólogo de Sofia, elas costuram. Seus gestos simples e claros vão sutilmente transformando esse objeto em remo, objeto de defesa e barra de apoio, até este voltar a sua função original, feita para enterrar os mortos. Enquanto Sofia assume o papel de uma Antígona, são as outras mulheres que carregam um objeto com potencial de sepultar aquilo que dói mais que a própria perda: a indeterminação em relação ao estado do desaparecido, a falta de um corpo. Ao mesmo tempo, as mulheres no piso de baixo contracenam com as cadeiras vazias, lavando-as e carregando-as como se fossem os corpos ausentes. Os posicionamentos diferenciados entre os dois grupos e Sofia, aliados a integração dos três em uma só cena, sugere que apesar de possuírem jeitos diferentes de expressar o luto e o lamento, estão todas juntas, no mesmo barco, em direção ao mesmo mar de que fala a canção.

Na próxima cena, somos posicionados em maior intimidade com os atuadores e dentro de um momento em que o conflito entre Sofia e as outras mulheres vem à tona. A cena acontece nas próprias celas da antiga prisão, agora re-significadas como suas casas. Chegamos até lá, seguindo Sofia, que carrega uma pilha de cadeiras nas costas. Seu esforço físico e emocional em carregar essa efígie coletiva é imediatamente contrastado com o das outras viúvas que trituram sementes com seus pilões, esmagando a dor e desafogando a raiva, silenciosamente. Cada uma em sua "casa." No entanto, as celas nunca deixam de ser celas. Esse palimpsesto é realçado pelas inscrições e marcas nas paredes das celas. Sofia ocupa o "centro do palco," expressando sua indignação à passividade das outras, que continuam levando suas vidinhas como se nada tivesse acontecido. Enquanto ela as censura, somos posicionados como testemunhas. Ela não só nos envolve diretamente na discussão como também cria tal clima de intimidade no qual o toque físico não parece ser transgressivo, mas sim uma forma efetiva de implorar que, como testemunhas, tomemos uma certa responsabilidade por nossa função.

Já foi argumentado que a maioria das produções teatrais em espaços não convencionais, especialmente aqueles que ocorrem em locais específicos, situam os espectadores dentro do quadro narrativo e, portanto, em uma posição de testemunhas.[5] Mas, nesse caso, o tema do luto público e de reinvindicação pela justiça, junto ao caráter do próprio sítio traz a relação entre testemunhar e prestar testemunho ao primeiro plano.[6] De acordo com estudos do trauma, "testemunho é sempre direcionado em direção a um outro e coloca aquele que o recebe sob a obrigação de resposta a essa experiência singular e não reconhecível como própria".[7] Mas uma vez que somos passivamente enquadrados como aqueles que testemunham, será que teremos o poder para completar o ciclo e prestar testemunha? Apesar de que as mulheres espectadoras também são identificadas pela protagonista com o grupo de camponesas, nós estamos situados fora das celas, ocupando um papel liminar entre testemunhas, personagens e, é claro, espectadores das reações dos outros espectadores. Eu creio que é talvez este espaço entre espaços, criado através de uma combinação de intimidade (às vezes forçada, às vezes desejada) e distância, que possa não somente nos conscientizar dessa amnésia hegemônica, mas também nos incitar a considerar qual possa ser a nossa obrigação, nesse momento histórico. Nesse sentido, a performance tem o potencial de suscitar perguntas no espectador-testemunha em relação ao quanto estão inseridos nesse cenário – como cidadãos que vivem em uma nação que perpetua impunidade – tanto como vítimas da ideologia, quanto como sujeitos cúmplices.

Mas como todo indiciamento requer um *corpus delicti,* a cena final nos apresenta o corpo do delito, ou seja, a prova dos crimes. Além disso, o momento em que Sofia levanta um enorme tecido azul que encobria um grande número de corpos é o único em que a relação metafórica entre sítio e lugar dramático atinge uma certa iconicidade, ao suscitar memórias de manchetes, publicadas durante a ditadura, sobre cadáveres aparecendo nas margens continentais do rio Guaíba.

Apesar dessa proximidade, a distância criada pela relação metafórica coexiste: as mulheres estão presas no seu vilarejo e na ação/não ação da espera. São de certa forma torturadas pela ausência de seus amados e ainda mais pela indeterminação do estado deles. Podemos então dizer que a performance como "fantasma" intervêm nesse sítio de trauma histórico não através da recriação de uma vivência do trauma, mas sim por uma expansão do enquadramento deste pela ficção que, no final das contas, não é tão irreal quanto parece.

Ao passo que a realidade do sítio concede legitimidade histórica ao fictício, o encontro sensorial com a materialidade do local atribui à estória dessas mulheres uma aura de memória coletiva que tinha sido esquecida – mesmo que para muitos, a estória indiretamente constitua uma lição de história das mais vivas e inesquecíveis. E ao passo que o enquadramento narrativo é expandido para incluir aqueles que as vítimas, sem querer, deixaram para trás, assim como os espectadores contemporâneos (tanto dessa performance quanto do teatro político que constitui comissões da verdade) a relação entre sítio e lugar dramático pode também sugerir uma dimensão temporal: a de contingência histórica. Me refiro não somente às relações entre sítios de tortura e sítios de abandono – lugares onde os que ficam sofrem e reivindicam seus direitos de ao menos enterrar seus mortos – mas também às inter-relações entre os vários regimes ditatoriais na América Latina. Nesse sentido, a viagem que fazemos com essa Tribo de Atuadores excede as fronteiras da alegoria. E dependendo de nossa vontade de prestar um testemunho crítico, talvez nunca retornemos para as mesmas margens.

*** Carla Melo** é atriz/performer pesquisadora e professora (Arizona State University).

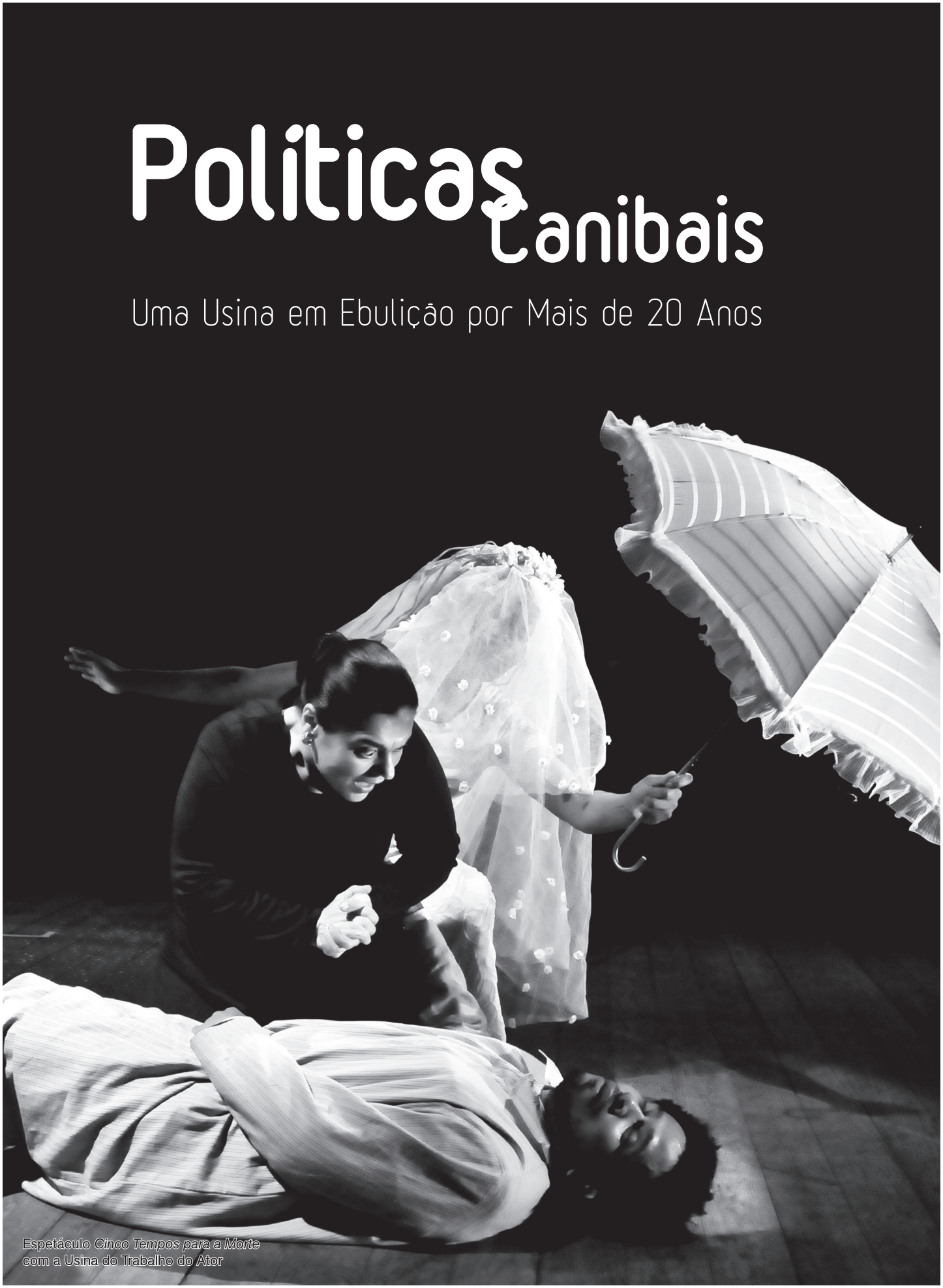
5 Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.

6 Simon, Roger & Claudia Eppert. "Remembering Obligation: Pedagogy and the Witnessing of Testimony of Historical Trauma" *Canadian Journal of Education* Vol. 22, No. 2 (Spring, 1997), pp. 175-191

7 (Simon & Eppert).

Políticas Canibais

Uma Usina em Ebulição por Mais de 20 Anos



Espetáculo *Cinco Tempos para a Morte*
com a Usina do Trabalho do Ator

Usina do Trabalho do Ator*

Espetáculo *Cinco Tempos para a Morte* com a Usina do Trabalho do Ator

No Ano passado, num evento denominado *Poéticas Canibais,* a *Usina do Trabalho do Ator* comemorou vinte anos de trabalho consecutivo. A metáfora do canibal – tantas vezes utilizada para representar a diversidade antropofágica da cultura brasileira – tem sido utilizada pelo grupo como marco por intermédio do qual as influências foram e são absorvidas e digeridas dentro do seu processo criador. Ao mesmo tempo, esta metáfora põe em evidência o modo como o grupo foi se colocando em conexão com outros modos de trabalhar, outros grupos e artistas do Brasil e do exterior.

A Usina do Trabalho do Ator teve sua origem em 25 de maio de 1992 na Usina do Gasômetro em Porto Alegre, a partir de um projeto, do então Diretor da Oficina Teatral Carlos Carvalho, Maurício Guzinski, vinculado à Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre. Esse projeto visava criar um núcleo de pesquisa teatral. Os atores foram selecionados por intermédio de uma concorrência pública, com encaminhamento de projetos de pesquisa. Inicialmente, funcionou no Espaço Cultural do Trabalho Usina do Gasômetro e contou com o apoio daquela Secretaria. Ao findar o período de alguns meses, sob a alçada da Secretaria da Cultura de Porto Alegre, alguns desses atores seguiram o trabalho de forma independente e construíram ao longo dos anos este grupo de teatro - a UTA - hoje ligado ao GETEPE - Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

O nome do grupo é uma referência ao primeiro espaço ocupado pelo trabalho – a Usina do Gasômetro -, mas, também, ao significado das palavras *usina* (lugar onde se produz energia), *trabalho* (ação contínua e progressiva duma força natural, e o resultado desta ação), *ator* (agente da ação) e a relação com o trabalho desenvolvido pelo grupo.

Desde a sua criação, a Usina do Trabalho do Ator tem como proposta investigar, de forma prática, o trabalho do ator e os processos adjacentes da linguagem teatral, em particular suas pedagogias. A UTA – como ficou conhecido o grupo – se identifica com a ideia de teatro-laboratório em função da busca de uma compreensão das práticas teatrais, na tentativa de uma identidade poética própria.

A vertente de estudos sobre o trabalho do ator teve vários desdobramentos, tanto em espetáculos apresentados no Brasil e no exterior, quanto em demonstrações técnicas e trabalhos escritos publicados, uma vez que tal perspectiva vem norteando, também, os estudos em nível de mestrado e doutorado de seus integrantes. Nessa perspectiva, o ator é investigado no amplo espectro das possibilidades criativas e na configuração de suas identidades, em um modo particular de fazer teatro.

Ao longo de sua trajetória de produção investigativa e artística o grupo mostrou-se, também, sempre interessado nas trocas possíveis no ato pedagógico. Em virtude disso, realizou demonstrações de trabalho, espetáculos teatrais, seminários e oficinas, sempre com o objetivo de divulgar, compartilhar e discutir seu trabalho com este outro da cena encarnado pelo público, pelos alunos e colegas quando das trocas pedagógicas.

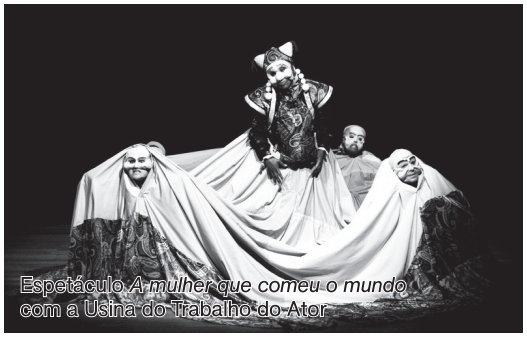
Atualmente, a UTA dispõe no seu repertório de dois espetáculos oferecidos ao público: *A mulher que comeu o mundo*, criado em 2006 e *Cinco tempos para a morte*, de 2010. Esses trabalhos tão diferentes um do outro, nos dão uma pequena amostra da amplitude do imaginário desses atores e professores de teatro, que devotam suas vidas a essa generosa arte do encontro que é o acontecimento teatral.

A mulher que comeu o mundo, por exemplo, é um espetáculo que abarca diferentes públicos. Não há restrições de idade para os espectadores: tanto crianças como adultos podem desfrutar desse trabalho.

Através de imagens com forte apelo visual e canções executadas ao vivo, seis atores contam a história da órfã mimada e rica que aprende a se relacionar com vizinhos ambiciosos e interesseiros, devorando o que está em seu caminho. A metáfora da gorda que come tudo se abre a uma multiplicidade de interpretações. A primeira delas, de cunho social. A gorda e suas peripécias fariam alusão à ganância e a busca desenfreada pelo poder, na qual uns sucedem os outros na sede de conquistar um determinado lugar de prestígio em relação ao que está estabelecido na sociedade. Outra possibilidade de leitura, de caráter humanístico, poderia revelar a ideia da ridícula condição humana de querer a permanência e a posse das coisas e, por isso, lutar, querer a dominação, matar e fazer guerra. A utilização de máscaras pelos atores busca criar uma possibilidade de distanciamento na leitura do público, posto que remete a outras possibilidades de espelhamento de o que seria pertinente ao humano e consequentemente a novas significações sobre as relações humanas. Algumas questões são pontuadas a partir da obra: o fazer teatral, o desejo, a inveja, os limites, o que é riqueza, a solidão, entre outros. Apesar da relevância dos aspectos trazidos à discussão, o grupo buscou cultivar no espetáculo qualidades como a leveza, o humor e a ironia.

O trabalho mais novo da UTA, chamado *Cinco tempos para a morte*, foi concebido a partir de inúmeras interrogações, a começar pelo tema da morte, tão fundamental quanto difícil de abordar. Ao fim do processo – início para o espetáculo – o grupo deu-se conta de que havia cumprido a empreitada com sucesso. Reuniu-se pequenas joias, como histórias, lendas, canções e contos de diversas partes do mundo e diferentes tempos e os misturou a relatos pessoais frutos das experiências dos atores, com suas pequenas mortes e/ou vidas. O que poderia ser pesado ou excessivo, face ao tema da morte, parece ter resultado num bordado de delicadezas que os cinco atores compartilham enquanto se desdobram em várias figuras. No decorrer desta narrativa/espetáculo, criada na minúcia do processo de trabalho, é possível confrontar-se com cenas que oferecem sensibilidades tão ímpares como o lirismo, o medo, a dúvida, a desconfiança, o arrependimento, a dor, o risível, a cumplicidade, a perda da inocência, o lúdico, a representação – e nesses temas que se cruzam, o grupo busca aguçar a imaginação do espectador, que precisa costurar junto aos atores os sentidos do que percebe.

Outra interrogação que alimentou o trabalho foi a questão da teatralidade em si. É que uma das características desse coletivo é a pesquisa sobre as formas pelas quais o teatro se estabelece e dialoga com a plateia. Trata-se de artistas, pesquisadores e professores, gente que faz teatro e se pergunta sobre esse ofício. Talvez por isso, os graus de aproximação e distanciamento que *Cinco tempos para a morte* expõe sejam multifacetados e valorizem estados diferentes. Uma certa complexidade está inscrita ali.



Espetáculo *A mulher que comeu o mundo* com a Usina do Trabalho do Ator

Há momentos íntimos nos quais os atores contam suas vivências particulares - e se dão sem quaisquer subterfúgios ou recursos de ficção - e outros em que ensaiam cenas com outros atores na busca do que seria uma presença mais adequada ao artista, jogando assim o teatro dentro do teatro. Além da morte, também o teatro foi tomado como tema nesse espetáculo, que entre outras figuras traz uma atriz que mistura situações de sua vida com acontecimentos de obras clássicas que ela interpretou ao longo de muitos anos sobre a ribalta. Ela os ensaia e os inventa enquanto procura suas memórias e não as encontra.

Estão em cena também figuras estranhas, hilárias, insólitas, escuras, dançantes, cantantes, curiosas, cúmplices, indiferentes, indispensáveis. Dentro dessa ampla história que se conta através de fragmentos, uma outra fábula aborda o universo infantil com seus jogos cheios de energia e encantamento, que nos trazem a fragilidade, que evoca cuidados necessários para o desenvolvimento da vida efêmera dos seres humanos.

E assim, com as imagens criadas para o *Cinco tempos para a morte*, o grupo convida a pensar sobre o valor de certas experiências na vida: na reconstituição dos nossos gestos, no delineamento dos nossos medos, no limite dos nossos arrependimentos, para que possamos escolher outros pontos de vista, quiçá mais sensíveis, de nos aproximarmos das mortes que enfrentamos no cotidiano, nos encontros que estabelecemos com nossas perdas e da preciosidade do que sentimos.

Ao fim e ao cabo, a UTA se pretende um grupo de teatro capaz de recriar a própria vida por força de suas ações, seja na ficção do teatro, seja no investimento do tanto de criação possível em nós mesmos, seus integrantes, que se dirigem para além do teatro sem nunca dele se apartar.

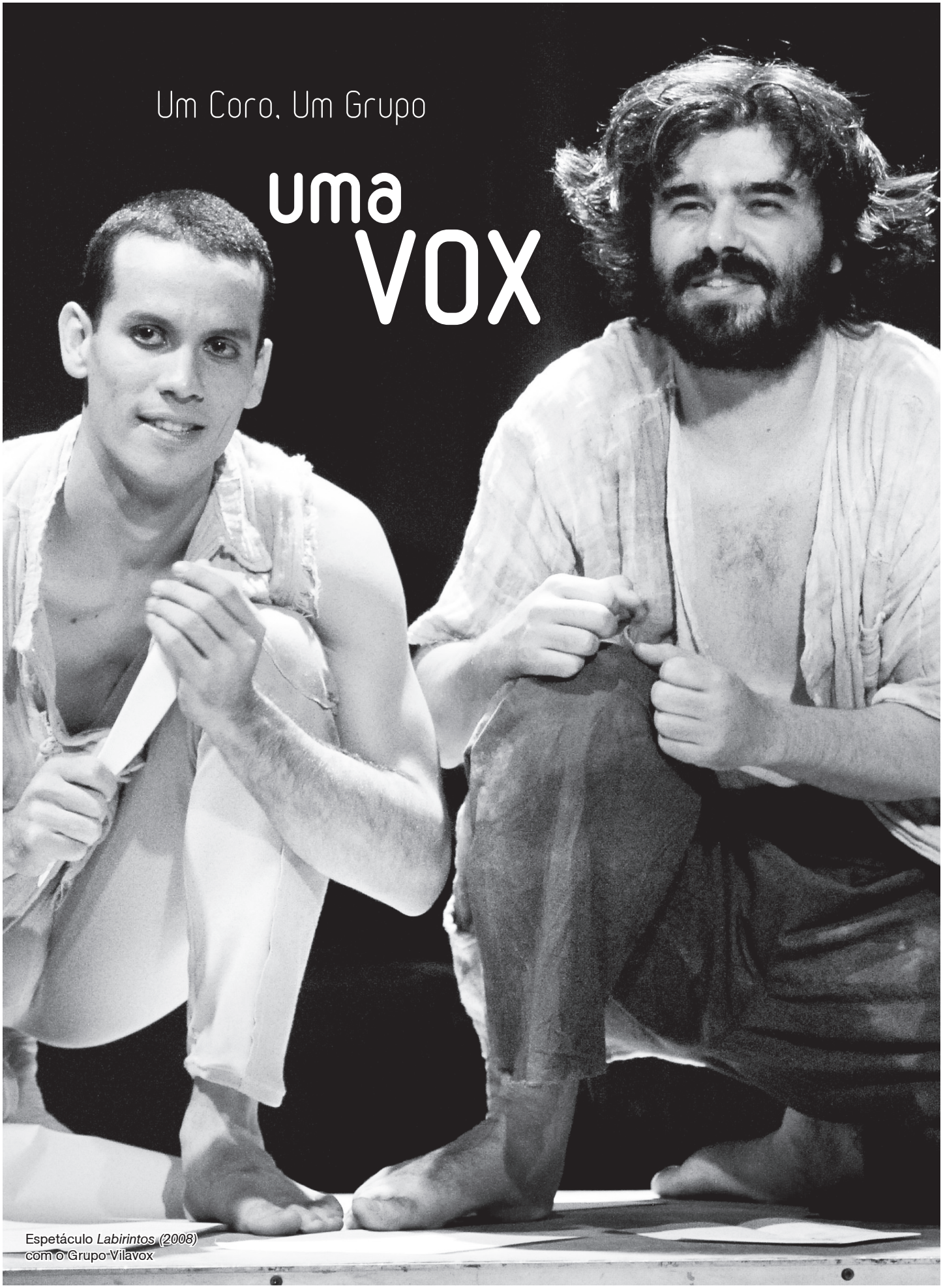
Espetáculo *Cinco Tempos para a Morte* com a Usina do Trabalho do Ator

***** Oito pessoas fazem parte da **Usina do Trabalho do Ator** atualmente: Celina Alcântara, Ciça Reckziegel, Dedy Ricardo, Gisela Habeyche, Thiago Pirajira, Gilberto Icle, Shirley Rosário e Anna Fuão.

Espetáculo *A mulher que comeu o mundo* com a Usina do Trabalho do Ator

Um Coro, Um Grupo

uma VOX



Espetáculo *Labirintos (2008)*
com o Grupo Vilavox

Gordo Neto*

Em 2001

Espetáculo *Labirintos (2008)* com o Grupo Vilavox

no Teatro Vila Velha (TVV), em Salvador, o coral cênico-musical sob o nome "Vilavox" foi criado por atores e cantores que estavam por ali, participando das grandes montagens deste teatro, motivados pela efervescência que passava este teatro após sua reinauguração em 1998 e pela vontade comum de usar a música, mais especificamente o canto coral, como sua linguagem principal. Nesta época o TVV já contava com os grupos Bando de Teatro Olodum, Cia Teatro dos Novos (remanescente da Sociedade Teatro dos Novos, que fundou o Vila Velha em 1964) e as recém-criadas Cia Novos Novos – composta exclusivamente por crianças –, e a Cia Viladança, de dança contemporânea. O Vilavox surge, portanto, neste contexto – dentro de um teatro que desde a sua origem privilegiava os grupos, o intercâmbio e a inventividade.

Ainda que contaminado pela dança e pelo teatro, foi um "coro performático" que se viu pela primeira vez no palco do Vila Velha, em cinco de maio de 2001, cantando músicas compostas por Jarbas Bittencourt, que viria a ser o diretor musical do grupo em todas as suas montagens ao longo dos doze últimos anos. Este show, intitulado *As Canções que Jarbas Fez pra Nós* reunia parte do repertório que este compositor havia criado para as montagens dos grupos residentes do TVV nos seus três primeiros anos de reinaugurado. Uma espécie de homenagem ao próprio Jarbas, ao terceiro aniversário do novo Vila e, ao mesmo tempo, o lançamento de um novo coletivo – o Vilavox. Este show resulta num convite para a gravação de um CD com aquele repertório, com participações do Ilê Aiyê e Virgínia Rodrigues, que por sua vez será lançado na forma de espetáculo, intitulado *Trilhas do Vila*, o primeiro criado pelo grupo, em 2002.

Antes disso, entre maio e julho de 2001 o coro/grupo participa da montagem coletiva de *Material Fatzer* dividindo o palco com os outros grupos do Vila Velha e dirigido por Marcio Meirelles. Numa formação tradicional de coro a quatro vozes os atores/cantores do Vilavox atuam ora como solistas ora como componentes de um coro – seja ele vocal ou "teatral". Este encontro com Brecht/Müller, numa montagem com cerca de quarenta artistas em cena, entre atores, cantores e músicos já apontava um novo horizonte para o Vilavox – montar seu "espetáculo próprio".

É com *Trilhas do Vila*, em 2002, após a gravação do CD homônimo, que o Vilavox se estabelece como grupo, agora já menos "coro", mas ainda assim, tendo a música como fio condutor da encenação – que contava com quase nenhum texto falado. Resultado de um processo colaborativo impregnado de influências de artistas do audiovisual, artes plásticas (NAP – Núcleo de Artes Plásticas do Teatro Vila Velha) e dança, *Trilhas* amalgama estas linguagens e introduz o Vilavox formalmente na linguagem teatral, mesmo que nas matérias de jornais da época o espetáculo surja ora como "show", ora como "peça", ora como "lançamento de CD"... A inocência quase amadora do grupo não o permitia reconhecer-se com clareza, pois eram um pouco de tudo: atores, cantores, dançarinos, etc.

A próxima experiência criativa do grupo é *Almanaque da Lua*. Com música ao vivo e texto de Gordo Neto com colaboração do elenco, a peça, criada originalmente no pequeno espaço do Cabaré dos Novos do TVV fez várias temporadas e chegou a ir para seu palco principal, confirmando que o grupo ganhava fôlego e se afirmava, ocupando espaço no teatro. A dramaturgia mais fechada de *Almanaque* implicava na construção de personagens um pouco mais definidos, impondo ao grupo o investimento naqueles jovens atores, sem esquecer que a presença fortíssima das canções pedia cuidado redobrado com a execução dos arranjos vocais. Àquela altura já nos enxergávamos e éramos vistos como um "grupo de teatro", ainda que com a presença forte do original "coro performático". Quando nos demos conta de que se trabalhássemos continuadamente poderíamos criar a nossa história

Espetáculo *Almanaque da Lua (2003)* com o Grupo Vilavox

dentro daquele caldeirão cultural que era (e ainda é, claro!) o Teatro Vila Velha e percebemos que o que a gente fazia tinha algo diferente, tinha uma forma, uma estética própria, entendemos nosso papel ali e nos consolidamos como grupo residente do TVV.

Novos projetos, mais ousados e mais abrangentes começam a surgir e, no ano seguinte, o Vilavox participa, junto com o Bando de Teatro Olodum, o Viladança e Cia. Novos Novos, além de convidados, de *Auto-retrato aos 40*, montagem do Vila em comemoração/reflexão aos seus 40 anos, que escancarou sua história e foi criado com base nos escritos do dramaturgo João Augusto e em documentos acumulados nestes 40 anos.

Em seguida o grupo retoma os ensaios de *Primeiro de Abril – Um Espetáculo Sobre o Golpe Militar*, que estreou em outubro de 2004. O processo de criação de *Primeiro de Abril* foi revelador. Pela primeira vez o grupo se embrenhou mais profundamente em um assunto, com um volume de leitura, entrevistas, discussões e pesquisa que resultaram em um espetáculo intenso, tratando de um tema tão delicado e tão difícil pra nós, em sua maioria muito jovens e sem vivência daquele período da nossa história recente. *Primeiro de Abril*, durante seu período de ensaios e de suas temporadas, foi apresentado para grupos escolares, provocou e promoveu seminários, discussões e debates acerca do tema central da peça e foi a primeira montagem do grupo que alcançou uma plateia mais significativa, além de, ao longo dos seus cinco anos, ter trazido ao seu elenco dezenas de atores e estudantes de teatro, que se agregavam a cada remontagem, fosse para fazer substituição fosse para "engrossar" o coro. A peça cumpriu inúmeras temporadas até 2009, quando saiu do repertório.

Entre 2005 e 2006, concomitante às temporadas de *Primeiro de Abril*, o Vilavox inicia o processo de montagem de *Canteiros de Rosa*, texto de Gordo Neto adaptado do livro *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa. Canteiros foi dirigida por Jacyan Castilho, recém-chegada, que já havia atuado em *Auto-retrato aos 40* e feito a direção de atores e atuado em *Primeiro de Abril*. A peça retoma, de certa forma, o tom poético de *Almanaque da Lua*, ainda que tenham sido espetáculos absolutamente distintos. A música, aqui, pela primeira vez se mostra de forma menos óbvia, não é executada ao vivo, mas está tão presente quanto nos espetáculos anteriores. A direção precisa e sensível de Jacyan rende uma indicação ao Prêmio Braskem de teatro nesta categoria e o Vilavox dá mais um passo em direção à sua consolidação como um grupo que atua continuadamente, produzindo espetáculos, promovendo atividades de formação e intercâmbio.

Os primeiros projetos do grupo que conseguem financiamento público são justamente desta época. *Canteiros* abre a porta, tendo sido montado com recursos do Myriam Muniz 2006 e, em seguida, circulado através da Caravana FUNARTE Petrobras 2007. No ano seguinte, com *Canteiros de Rosa* e *Primeiro de Abril* em repertório, o grupo aprova um projeto de manutenção através da recém criada Secretaria de Cultura

do Estado da Bahia. Este projeto e também os esforços do próprio grupo possibilitam-no a, mais uma vez, levar seus espetáculos aos palcos do Vila Velha, assim como proporciona uma série de atividades tais como leituras dramáticas; oficinas com integrantes dos grupos Vertigem (SP), Cia do Latão (SP), Antagon Theater (Frankfurt), Território Sirius (BA) e ainda com Maria Thaís (Cia Balagan, SP) e Ernanni Maletta (BH); publicação da revista Vox da Cena, sobre a *Musicalidade no Espetáculo Teatral*, com artigos de diversos artistas; além de oficinas ministradas pelo grupo.

Também em 2008 o grupo monta seu quinto espetáculo: *Labirintos*. Com direção de Patrick Campbell, os mitos de Parsifae, o arquiteto Dédalo e seu filho Ícaro se encontram neste labirinto do minotauro numa montagem ousada, que ocupou todo o teatro Vila Velha (seus dois palcos, suas escadas e galerias) assim como também partes do Passeio Público (área aberta, externa ao vila). O Vilavox inicia, ali, o seu desapego à caixa preta, flertando com a utilização mais vertical do espaço e fazendo com que o público se movimente junto com o espetáculo itinerante, que também teve indicação ao Prêmio Braskem de Teatro pela direção de Patrick Campbell e pela atuação de Claudio Machado. *Labirintos*, sem que soubéssemos, foi nosso último espetáculo montado como grupo residente do Teatro Vila Velha – nosso berço, nossa casa. Depois dele, no Vila ainda, participamos da leitura de *Stopem Stopem*, dirigida por Lázaro Ramos em comemoração ao 45º aniversário do Teatro.

A saída do Vila Velha acontece como um destino inevitável. O Vilavox havia, nos últimos anos, conhecido muitas realidades distintas, no que se refere à gestão e ocupação de espaços por grupos de teatro. Uma série de eventos, entre eles os encontros do Movimento Redemoinho, do qual participamos a partir de 2006, os encontros promovidos pelo Itaú Cultural, as ações de intercâmbio com grupos parceiros e mesmo a curiosidade em compreender, a cada oportunidade que a gente tinha, como os outros grupos se relacionavam com o espaço, como era seu processo criativo, como geriam seus projetos, como captavam, etc., foram nos mostrando um painel tão rico quanto variado das possibilidades e, sobretudo, dos desafios que poderíamos nos proporcionar. Ganhamos força e nos sentimos preparados a continuar nossa caminhada agora fora do Vila Velha. O Teatro Vila Velha nos deu a oportunidade de crescer, de fazer tudo o que queríamos, de nos preparar para a "idade adulta". Este teatro, que se reinventa a cada dia, é responsável pela nossa formação e somos gratos a tudo o que nos proporcionou, ao passo que também reconhecemos nosso papel, durante nove anos, na gestão, criação, inovação e sucesso deste que é, sem dúvida, um dos maiores polos de formação, criação, fruição e desenvolvimento das artes cênicas no país.

Chegamos na Casa Preta, nossa atual sede, em maio de 2010 e dedicamos praticamente os dois primeiros anos em nos encontrar ali, naquele casarão construído na década de 30 que, quando entramos, ainda não tinha instalação elétrica e encontrava-se com problemas estruturais visíveis, sem portas internas e janelas muito danificadas. A Casa nos tomou mais tempo do que imaginávamos, e ainda toma. Para além da Casa Preta, surge a possibilidade de

Espetáculo *Auto-retrato aos 40* com o Grupo Vilavox

usar, através de um contrato de comodato, o "Terreno da Esquina" – uma vasta área, vizinha à Casa, onde ensaiamos, estreamos e apresentamos nosso mais recente espetáculo: *O Segredo da Arca de Trancoso* – de Luiz Felipe Botelho, com direção de Claudio Machado.

Trancoso também foi um divisor de águas. Levou o grupo pela primeira fez para fora do país (Sommerwerft Theater Festival, em Frankfurt, Alemanha) e emendou duas premiações pela FUNARTE, a da sua montagem, pelo Prêmio Procultura 2010 e a sua circulação por três estados do nordeste, pelo Myriam Muniz 2012. Também com *Trancoso*, ainda na fase inicial de ensaios, fomos para São Paulo, pelo Edital de Intercâmbio e Residência de SECULT-BA, participar do evento "Cena Pública", promovido pelo grupo parceiro Cia do Miolo. O elenco da peça passou uma semana assistindo a intervenções de rua, o que nos trouxe as mais variadas referências para nosso processo criativo em curso – o primeiro completamente fora da caixa.

A vida de *O Segredo da Arca de Trancoso* promete ser longa. A peça foi premiada como Melhor Espetáculo Infanto-juvenil de 2012 (Prêmio Braskem de Teatro) e, como resultado disso, tem apresentações marcadas em Camaçari (BA) e São Paulo (SP) previstas para o segundo semestre de 2013. Além disso, circulará pelo interior do estado, através de mais um projeto de manutenção aprovado pelo grupo no FCBA - Fundo de Cultura do Estado da Bahia. Este projeto, *Vilavox Ano XII*, prevê, além da circulação, atividades formativas, publicação, edição de DVDs das peças do grupo e uma série de ações voltadas para o processo criativo de sua próxima montagem, prevista para 2014/2015 – *Sobrenomes da Bahia* (nome provisório) – que será inspirada na história da Bahia sob a perspectiva de um dos marcos históricos do Brasil Colônia: a construção do Castelo da Torre pela família de Garcia D'Ávila, seu apogeu e declínio, que dura cerca de três séculos.

Nos últimos anos, vale salientar, o grupo tem se dedicado também à formação de artistas e grupos na região do Baixo Sul da Bahia. Em parceria com o grupo alemão Antagon theaterAKTion, estas atividades de formação fazem parte de um projeto maior do grupo parceiro, a *Escuna Criativa* – construção de um barco, previsto pra entrar na água em 2014 – equipado para navegar levando oficinas, performances e espetáculos às cidades da região e, posteriormente, até onde as águas oceânicas permitirem.

***Gordo Neto** é ator, diretor, dramaturgo e fundador do Grupo Vilavox.

Espetáculo *Almanaque da Lua (2003)* com o Grupo Vilavox

Construção do barco Projeto *Escuna Criativa*

Espetáculos do Vilavox

MATERIAL FATZER - 2001
Texto: Bertot Brecht / Heiner Müller
Tradução: Christine Röhrig
Direção: Marcio Meirelles

TRILHAS DO VILA - 2002
Direção: Gordo Neto e Iara Colina
Coregrafia: Clênio Magalhães

ALMANAQUE DA LUA - 2003
Direção: Gordo Neto
Direção Musical: Jarbas Bittencourt
Coreografia: Líria Morays

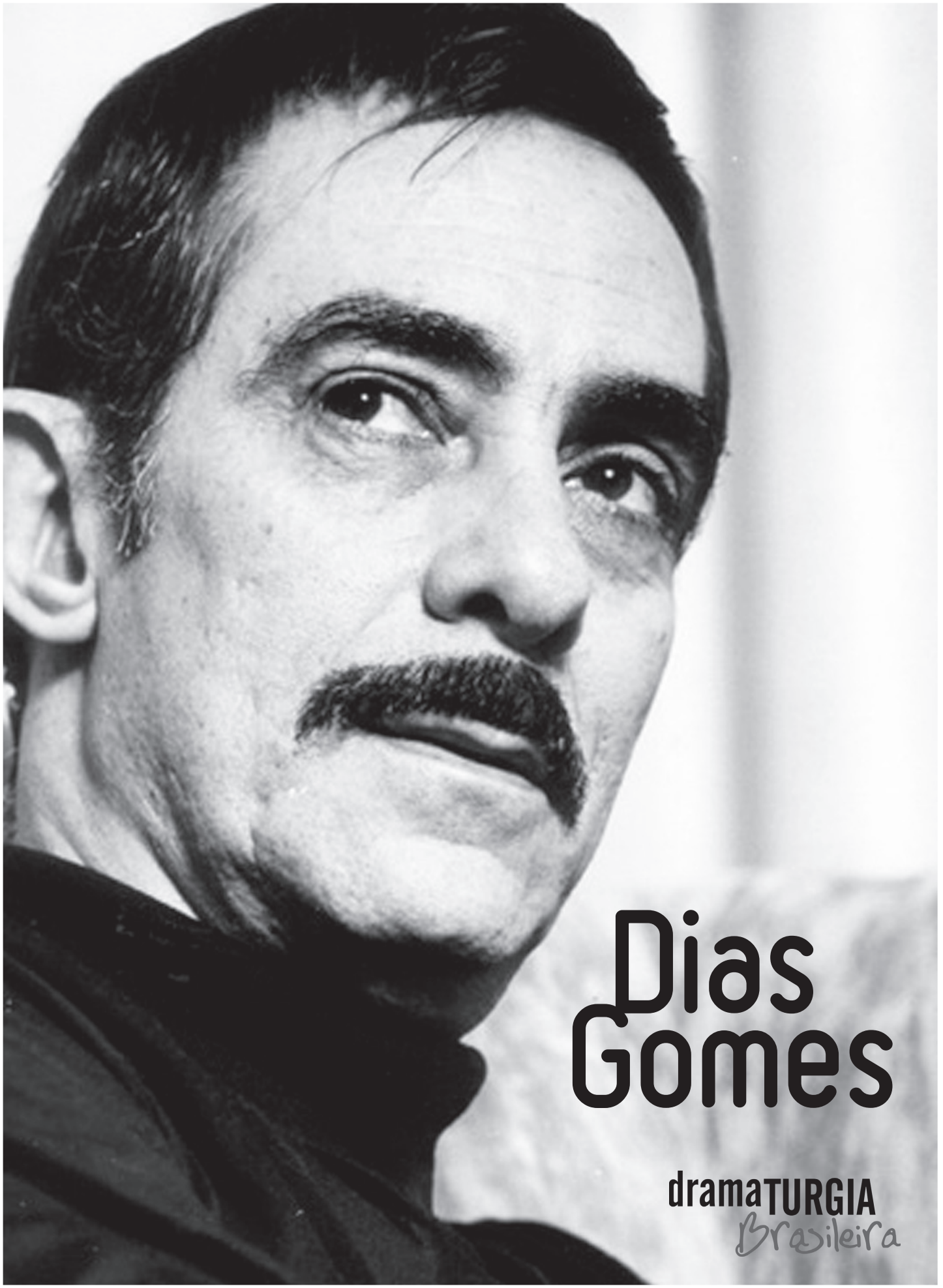
AUTO-RETRATO AOS 40
Texto: Cacilda Povoas, Fábio Espírito Santo, Gil Vicente Tavares, Gordo Neto e Marcio Meirelles.
Direção: Chica Carelli, Cristina Castro, Débora Landim, Gordo Neto, Jarbas Bittencourt e Marcio Meirelles.
Assistência de Direção: Iara Colina

PRIMEIRO DE ABRIL
Texto: Gordo Neto, com a colaboração do elenco.
Direção: Gordo Neto
Direção de Ator: Jacyan Castilho
Música e Direção Musical: Jarbas Bittencourt

CANTEIROS DE ROSA - 2006
Texto: Gordo Neto
Direção: Jacyan Castilho
Direção Musical: Jarbas Bittencourt

LABIRINTOS - 2008
Texto/Roteiro: Patrick Campbell e Vilavox
Direção: Patrick Campbell
Direção Musical: Jarbas Bittencourt

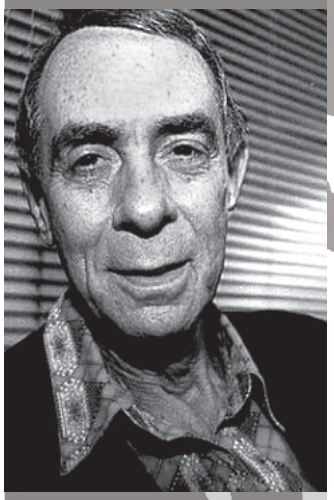
O SEGREDO DA ARCA DE TRANCOSO - 2012
Texto: Luiz Felipe Botelho
Direção: Claudio Machado
Direção Musical: Jarbas Bittencourt



Dias Gomes

dramaTURGIA Brasileira

Sebastião Milaré*



Em Meio

à primeira grande crise do moderno teatro brasileiro e no templo onde se consolidou a modernização, o TBC, estreou em 1960 uma obra luminosa: *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, direção de Flávio Rangel. Logo a peça mereceu outras montagens e a adaptação cinematográfica, que dois anos depois consagrou nosso cinema com a Palma de Ouro, no Festival de Cannes. Traduções e montagens da peça aconteceram em mais de uma dezena de países, tornando Dias Gomes o dramaturgo brasileiro mais conhecido internacionalmente.

Alfredo de Freitas Dias Gomes nasceu em Salvador, BA, a 19 de outubro de 1922. Aos treze anos, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, onde continuou os estudos e entrou na Faculdade de Direito, à qual abandonou no terceiro ano. Nesse período, já estava envolvido com o teatro. Em 40 recebeu o prêmio do SNT pela *Comédia dos Moralistas*. Ano seguinte Procópio Ferreira o conheceu e se propôs a encenar *Pé de Cabra*. A peça foi proibida no dia da estreia, mas com sua influência Procópio conseguiu a liberação e o grande ator tornou-se parceiro do autor, levando vários dos seus trabalhos à cena. Essa parceria durou pouco tempo, pois as diferenças ideológicas os afastavam mais e mais. Procópio queria textos ao gosto da plateia burguesa e Dias Gomes carregava as tintas no aspecto social.

Escreveu 18 obras teatrais até 1954 que, ou não eram aceitas pelos produtores ou eram proibidas pela censura. Isso o levou a afastar-se do teatro e a se dedicar às radionovelas. A reviravolta teatral em 1958, com a estreia de *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, pelo Teatro de Arena, quando o tema de greve dos trabalhadores invade o tablado, com plena cumplicidade de um novo público, fez Dias Gomes sentir que era o momento de voltar à cena. Surge então a emocionante história de Zé-do-Burro, *O Pagador de Promessas*.

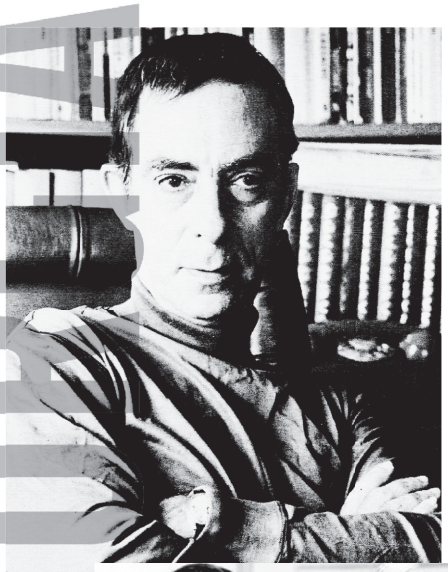
Corrupção Versus Ética

Ao chegar àquela praça, frente à igreja de Santa Bárbara, depois de caminhar sete léguas carregando às costas pesada cruz de madeira, Zé-do-Burro passa a ser assediado por demônios corruptores. O que deseja é simplesmente levar a cruz até o altar de Santa Bárbara, cumprindo a promessa feita para salvar a vida do seu amigo Nicolau. E salvou. Mas ao pároco local, Padre Olavo, a coisa não parece tão simples. Ao questionar o penitente, passa a interpretar tudo às avessas. Parece-lhe absurdo o tamanho da promessa: carregar cruz tão pesada quanto a de Cristo e dividir suas terras com lavradores pobres. Esse homem quer se tornar um "novo Cristo"? Piora a situação ao descobrir que o Nicolau, na verdade, é um burro. Fazer tal sacrifício por um burro parece-lhe inconcebível. Intolerável, no entanto, é o fato de Zé ter feito a promessa em terreiro de Candomblé consagrado a Iansan, que no sincretismo é Santa Bárbara. Fecha as portas da igreja e proíbe Zé-do-Burro de entrar com sua cruz no templo. Começa aí o calvário desse homem bom e honrado, que se vê exposto à sanha de uma sociedade corrompida e corruptora, indiferente ao sentimento ético que o move.

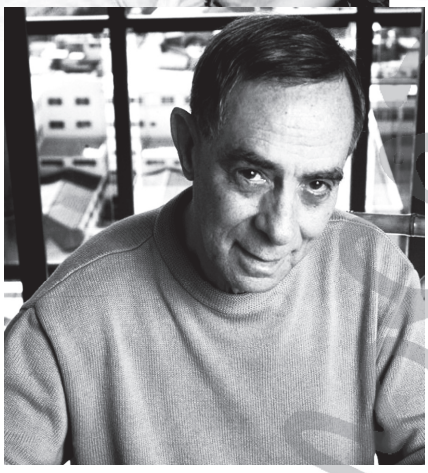
Na estrutura dramática de Dias Gomes o pensamento crítico se manifesta através da ação dos personagens. Procura demonstrar como funciona o Sistema. E são pessoas que fazem o Sistema funcionar. O Sistema em si, qualquer que seja ele, nada mais é do que um conjunto de regras, para a aplicação do qual são criadas estruturas abarcando a economia, a segurança, a justiça, a educação, a saúde etc. O problema é que tais estruturas são habitadas e movidas por pessoas com seus interesses e suas crenças (ou descrenças), quase sempre de olhos postos nas vantagens que a manipulação do Sistema pode lhes oferecer, renegando a ética em favor do lucro, qualquer que seja a natureza de tal lucro.

Não tivesse por escudo dogmas arcaicos, que seguia ao pé da letra, Padre

Olavo poderia sensibilizar-se com a história desse homem ingênuo e bom e, quanto mais não fosse, por piedade cristã deixa-lo cumprir a promessa. Não haveria drama, tudo estaria em paz. Mais tarde, ante a proporção que o caso tomava na cidade, surge o Monsenhor. Poderia então a misericórdia acudir. Mas o Monsenhor não vem movido pela misericórdia e sim para evitar que a Igreja saia com imagem ruim desse episódio. Não é a Igreja como instituição, portanto, o que está em foco, mas os homens que a representam, com seus preconceitos oriundos de valores ultrapassados. Invertem-se as coisas: a intolerância não é da Igreja, mas de Zé-do-Burro, que não quer abjurar a promessa feita em lugar supostamente inadequado.



Na sociedade em que a versão é mais importante do que o fato, tem especial relevo a Imprensa. Surge aí o Repórter, ansioso por um "furo de reportagem". Usa a tática corriqueira na imprensa descontextualizando frases, interpretando palavras, segundo sua conveniência. Não interessa se Zé-do-Burro desconhece o significado de "reforma agrária"; importa a afirmação de que não se arrependeu ter dividido as terras com lavradores pobres, pois "cada um deve trabalhar o que é seu". Sentencia: "É a favor da reforma agrária". E este será o tom da matéria de primeira página, do seu jornal, na tarde do mesmo dia, "promovendo" Zé-do-Burro a comunista militante. Prima-irmã da imprensa, a publicidade se faz presente, seja nos objetos que o repórter introduz, com letreiros ostensivos "Oferta da Casa da Lona", "Gentileza da Loja Sonho Azul", seja nas atitudes do Galego, pedindo que o fotógrafo desvie a câmera para focar sua loja, seja na voracidade de Dedé Cospe Rimas, poeta popular, sempre à cata de situações insólitas para seus "romances" sensacionalistas. A prostituição permeia tudo e se evidencia na figura de Bonitão, o explorador de mulheres que vê em Rosa presa fácil. O submundo representado por Bonitão está intimamente ligado à polícia. E aí se fecha o cerco que determina a sorte de Zé-do-Burro. Aquela praça revela-se microcosmo da sociedade em que dominam as leis da vantagem, a corrupção, e onde a ética é imolada em praça pública.



O Povo Unido

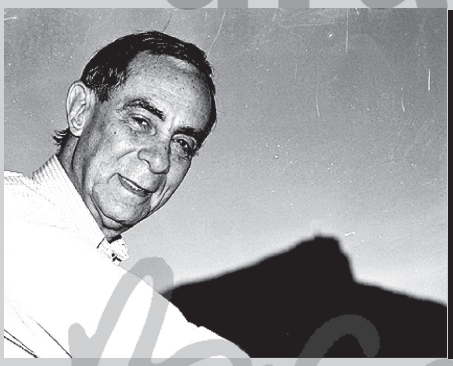
Dias Gomes traz à cena gente com suas paixões, com sua fraqueza ou com sua grandeza. A despeito da carga simbólica do extrato social, cada personagem tem a psicologia bem construída, o que o humaniza e lhe tira da esfera simplesmente alegórica. O povo está ao redor, observando tudo e quando o povo se mobiliza, não há força que o segure. Em *O Pagador de Promessas*, o povo é representado pelo grupo de capoeira, que sente o drama de Zé-do-Burro, mas é impotente para solucioná-lo. Agita-se no final e carregará o penitente morto, sobre a cruz, para dentro da igreja, possibilitando assim o cumprimento da promessa. E é o povo que está em primeiro plano na peça seguinte, *A Invasão* (1960).

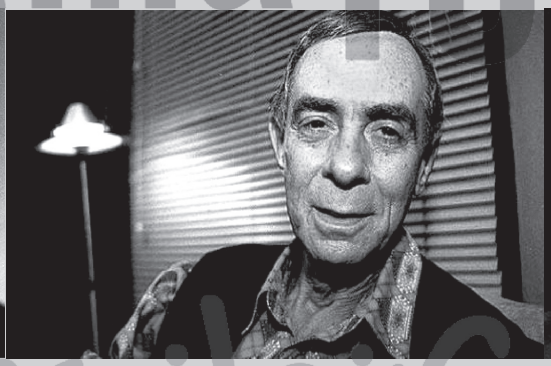
Favelados que perderam seus barracos por deslizamentos do morro, provocados pela chuva, invadem um prédio em construção, há muito abandonado. *A Invasão* traz à cena não apenas o drama de pessoas desenraizadas, famílias entregues ao Deus dará, mas também a ação dos oportunistas, que na exploração da miséria buscam riqueza e poder. Estes são representados por Mané Gorila, que tem estreitos vínculos com políticos e com setores deteriorados da polícia. Sobre esse pano de fundo, Dias Gomes desenha o mural dos abismos humanos daquela comunidade, cada qual procurando meios para a sobrevivência material e espiritual. Personagem simbólico, Rafael não aparece fisicamente em cena. Homem de esquerda, constantemente perseguido pela polícia, Rafael propõe a união do povo em torno de procedimentos éticos como meio de enfrentar e derrotar a face corrupta e dominadora do Sistema.

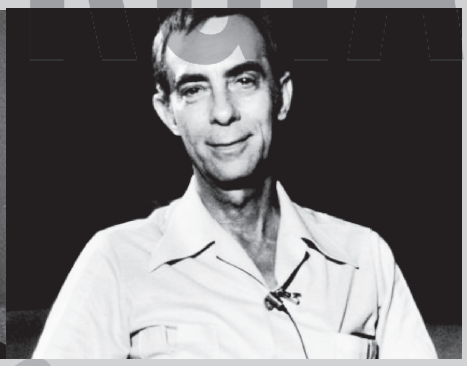
Para Dias Gomes a divisa "o povo unido jamais será vencido" não é palavra de ordem para passeata, mas condição básica das revoluções históricas. Em *Campeões do Mundo* (1979) derivam dessa ideia as dúvidas de Riba quanto à ação do seu grupo na luta armada. Após a anistia, Riba volta do exílio e reencontra a companheira Tânia. Confessa então que algo lhe "fundiu a cuca" todos esses anos: com nossas ações "adiantamos ou atrasamos o processo?". Ela responde que ainda acredita nas mesmas coisas. "Também eu", diz ele, mas "naquele tempo, nós nos julgávamos capazes de ações individuais que podiam mudar a face do mundo. E essas ideias pareciam ter sentido... Era como se disséssemos ao povo, olha, vocês não precisam se organizar, nem fazer nada, porque há aqui um punhado de heróis que vai fazer tudo por vocês".

O povo é presença constante nas peças dos anos 60, que constituem a parte mais rica e significativa da obra de Dias Gomes. As três seguintes mostram formas demagógicas que poderosos utilizam para ludibriar a boa fé do povo. Em *A Revolução dos Beatos* (1961), recorre a uma manifestação popular, o bumba-meu-boi, para falar de fatos que botaram no mapa e na história a cidade de Juazeiro, nos sertões do Ceará. A infinidade de romeiros

que pedem a bênção do Padre Cícero e, depois, honram o Boi Santo do Padre, forma insuperável força humana gerada pela fé. Mas quem comanda, ou procura manipular tudo, é Floro Bartolomeu, o político oportunista e inescrupuloso de quem o próprio Padre Cícero se vê refém. No passo seguinte, avançando com brilho no território da comédia regional, revela os estratagemas canalhas com que o sujeito se torna um político "popular", ludibriando o povo. Coloca em cena Odorico Paraguaçu e sua camarilha em *O Bem-Amado* (1962). Dez anos depois, Odorico passou a significar para os brasileiros o arquétipo do político corrupto, graças à adaptação da peça, que resultou na primeira telenovela a cores no Brasil. Com *O Berço do Herói* (1963), Dias Gomes pretendeu mostrar a falência do herói. Um soldado da FEB, tido por morto na batalha em ato heroico, passa a ser cultuado nacionalmente e a cidade onde nasceu torna-se atração turística, com todos os interesses econômicos decorrentes. Muito tempo depois, o suposto herói reaparece bem vivo: era na verdade um desertor. Seu retorno fere os interesses de políticos, da igreja, do comércio, do bordel e até do Exército. A peça foi proibida pela censura militar no dia da estreia. Década seguinte, Dias Gomes a adapta para a TV com o título *Roque Santeiro*. O herói já não é soldado, mas artesão que fabrica imagens de santos e não enfrenta os alemães na Itália, mas um bando sanguinário que ameaça a cidade. De resto, a trama permanece a mesma. Também a novela foi proibida no dia da estreia e só em 1985, dez anos depois, iria ao ar, constituindo-se num dos maiores sucessos da TV brasileira de todos os tempos.







Verdades Humanas

Com a proibição de *O Berço do Herói*, Dias Gomes afastou-se do teatro e se dedicou às telenovelas, gênero que a partir de então ocuparia a maior parte do seu tempo, reduzindo a produção de obras teatrais. Sua volta, três anos depois, deu-se com nova obra-prima: *O Santo Inquérito* (1966).

Foi buscar em fatos históricos e na repercussão dos mesmos sobre o imaginário popular, a personagem e o tema que lhe permitiam falar metaforicamente da situação sócio-política brasileira no início dos anos de chumbo, quando já se sabia de torturas, de pessoas desaparecidas por obra da polícia-política, quando falar ficou muito perigoso, pois tudo era "interpretado" e o sujeito, num piscar de olhos, podia estar pendurado no pau-de-arara das masmorras do regime. O poeta foi buscar no século 18 a figura de Branca Dias, que por ter atos e palavras interpretados como hereges, sofre as torturas do Santo Ofício e é imolada na fogueira.

Confessa Dias Gomes que não lhe interessava a arqueologia do fato histórico. "A verdade histórica, em si, no caso, é secundária; o que importa é a verdade humana e as ilações que dela possamos tirar". Na busca da verdade humana, concebeu uma luminosa Branca Dias, jovem apaixonada pela vida, pelas coisas simples do mundo, integrada à natureza com suas plantas, pedras, águas, formigas. A inocência e a bondade, todavia, convertem-se em crimes aos olhos dos inquisidores. E ao ver-se presa às tramas maquinadas pelos padres do Santo Ofício, que apontavam em suas palavras e nos seus atos a presença do Cão, adquire a estatura da heroína trágica não abrindo mão do que entende ser a Verdade e não admitindo ser salva pela mentira. Toma para si as palavras de seu noivo, Augusto, também sacrificado nas masmorras da Inquisição: "Nem de tudo se pode abrir mão. Há um mínimo de dignidade que o homem não pode negociar, nem mesmo em troca da liberdade. Nem mesmo em troca do sol".

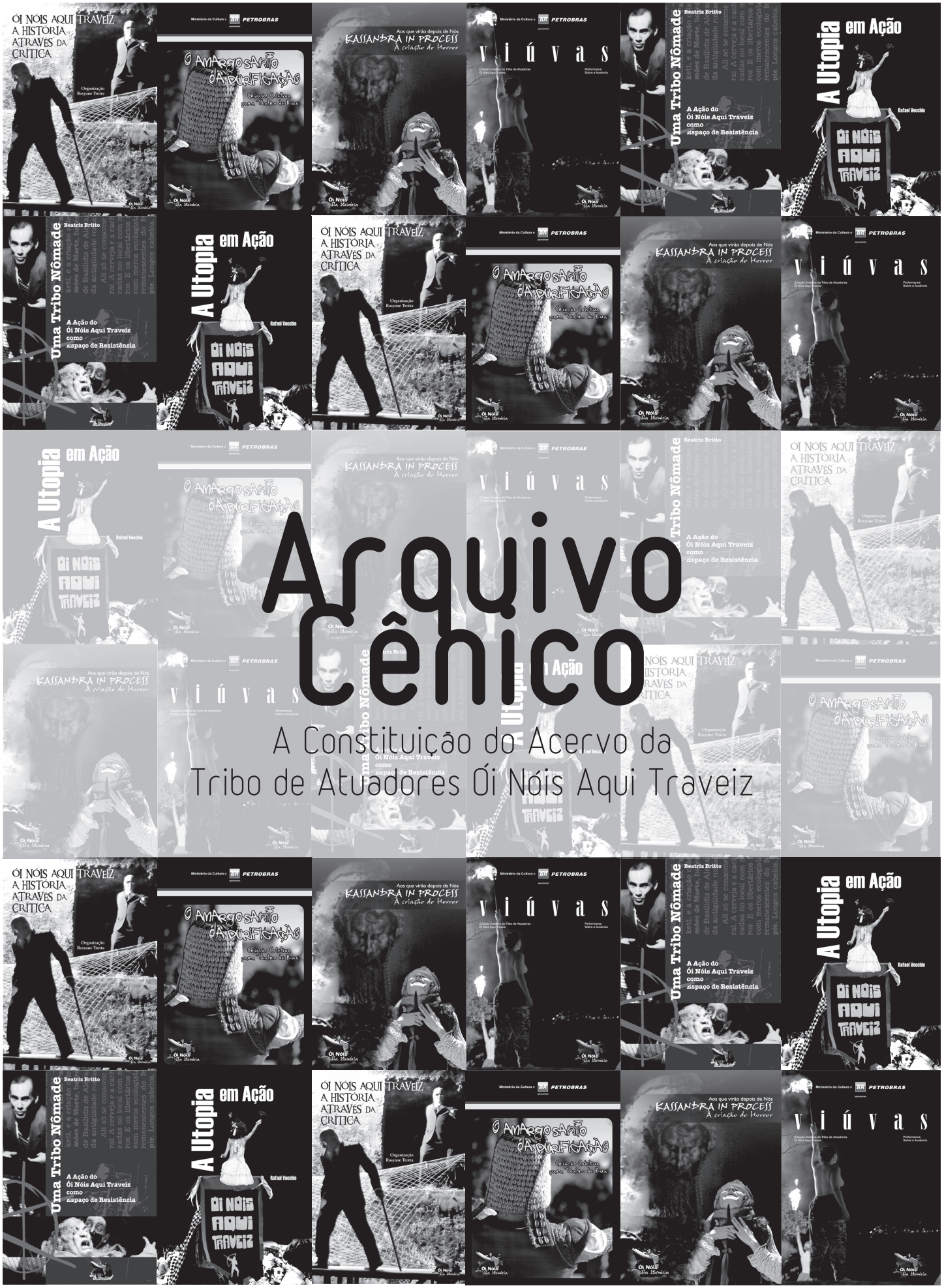
Justamente por isso, as peças desse ciclo dos anos 60, evidencia admirável atualidade, ainda hoje, meio século depois de escritas. São obras concebidas em um momento histórico, dialogando com esse momento, mas que colocam em primeiro plano a experiência humana, os laços que se formam entre indivíduos e as diferentes maneiras como cada indivíduo responde aos estímulos. Falam do homem de qualquer época, porque se debruçam sobre a alma humana. Por isso serão sempre atuais. Já são clássicos da dramaturgia brasileira.

Em termos de estilos, Dias Gomes também surpreende, indo com igual desenvoltura pelo dramático, pelo épico e pelo lírico. A construção formal tem origem no conteúdo da obra e corresponde a um "modo" que o poeta optou para melhor revelar suas criaturas, cuja ação está vinculada à humanidade de cada uma.

Um estúpido acidente de trânsito, na Avenida 9 de Julho, região central de São Paulo, a 18 de maio de 1999, ceifou a vida desse escritor, cuja obra firmou-se no primeiro plano da dramaturgia moderna brasileira.

***Sebastião Milaré** é crítico e historiador de teatro.

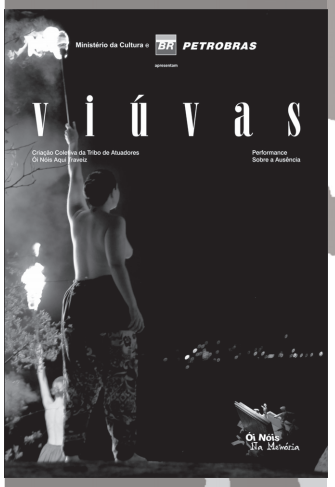
drama LUDICIA brasileira



Arquivo Cênico

A Constituição do Acervo da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

Newton Pinto da Silva *



Desde Sua criação, em 31 de março de 1978, a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, coletivo cênico com sede em Porto Alegre (Rio Grande do Sul – Brasil) preocupa-se com as questões que envolvem a memória. O acúmulo de documentos, que começa de uma maneira informal, com o desenvolvimento do trabalho de pesquisa e experimentação teatral, passa a ser um dos objetivos do grupo: documentar, registrar, fotografar, gravar e guardar elementos, objetos, figurinos e acessórios que contem a história, a trajetória e ação do Ói Nóis.

O processo de constituição do acervo do grupo pode ser dividido em três etapas principais, que estão prioritariamente vinculadas à trajetória do coletivo e sua pesquisa estética. De 1978 a 1983, período que o grupo mantém duas sedes sucessivas de trabalho, e coloca em cartaz seis montagens, um dos fundadores do Ói Nóis, Paulo Flores, toma para si a tarefa de ser o *guarda-memória* e começa a colecionar recortes de reportagens de jornais, críticas, programas de espetáculos, cartazes, enfim, o máximo de documentos que remetessem à história das encenações produzidas pelo coletivo teatral. Inicia-se, nesta época, uma coleção que nasce do gesto individual de tornar acervo, portanto, monumentalizar (LE GOFF, 2003), documentos que auxiliariam a compreensão à posteriori do grupo: o arquivamento e a construção de si enquanto prática de resistência à imagem social (ARTIÈRES, 1998, p.9).

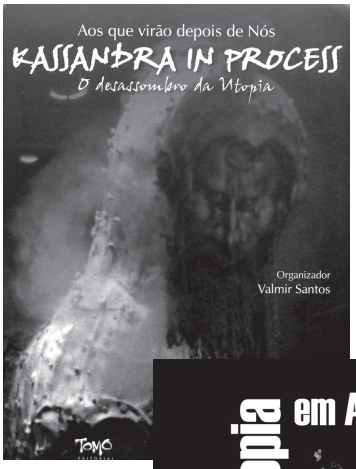
A preocupação com um espaço definitivo para ensaios, preparação de espetáculos, pesquisa e realização de oficinas de teatro resulta, em 1984, na abertura da Terreira da Tribo. Neste grande galpão alugado, de dois andares, o entesouramento das memórias e dos rastros das representações, tais como artigos, matérias de jornais e imagens, ganha novo fôlego no sonho dos atuadores. A conquista do primeiro território cultural do Ói Nóis, em amplas instalações, proporcionou a consolidação, a partir da dedicação e do trabalho de seus integrantes, de um verdadeiro centro cultural alternativo, que contemplou diversas áreas de atuação (TROTTA, 2012, p. 24).

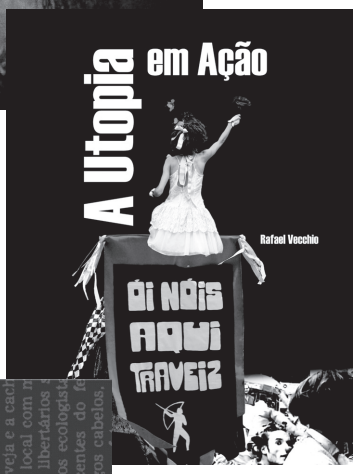
A constituição da Terreira da Tribo inaugura uma segunda etapa na proposta, ainda em gestação, para a consolidação de um acervo cênico do grupo. É neste período, em razão do grande espaço físico disponível, que se inicia a guarda de figurinos e adereços cênicos em uma sala apropriada. Outra ação de extrema importância definida pelo grupo, na época, é a aquisição de uma câmera de vídeo para registrar, na íntegra, os espetáculos apresentados. Como define Patrice Pavis (2005, p.37-37), entre os diversos documentos, gravados ou escritos, que deixam rastros sobre as representações, o vídeo "restitui o tempo real e o movimento geral do espetáculo" e "constitui a mídia mais completa para reunir o maior número de informações, particularmente sobre a correspondência entre os sistemas de signos e entre a imagem e o som". De acordo com o pesquisador francês, a gravação em vídeo "é um testemunho que restitui bem a espessura dos signos e permite ao observador captar o estilo de representação e guardar a lembrança dos encadeamentos e dos usos dos diversos materiais".

O primeiro espetáculo gravado foi *As domésticas*, de 1985, inspirado na obra de Jean Genet. A partir desta data até hoje, todas as montagens foram documentadas em vídeo e também os ensaios e momentos que o grupo achava interessante registrar sobre o trabalho, oficinas e laboratórios de cena. O resultado deste esforço são dezenas de horas de material videográfico, em uma grande quantidade de fitas, que, no ano passado (2011), foram digitalizadas e arquivadas em meios contemporâneos de audiovisual como o HD. Em razão do número de fitas, a prioridade foi transcodificar para a linguagem digital pelo menos uma versão de cada peça do repertório do Ói Nóis.

A inquietação por explorar os processos de arquivamento em vídeo, ampliando o foco de documentação dos espetácu-

los para outras atividades teatrais vinculadas ao grupo, está em consonância com as premissas sugeridas por De Marinis (1997) sobre *o que* gravar e *como* gravar uma montagem ou pesquisa em artes cênicas. Segundo o pesquisador italiano, o realizador de um registro audiovisual, em cinema ou vídeo, sobre um acontecimento teatral, deve ter em mente três questões fundamentais no direcionamento de seu trabalho. Em primeiro lugar, deve-se documentar "o processo e não (só) o resultado", uma vez que, em sua grande maioria, as gravações teatrais se preocupam unicamente com o espetáculo como produto acabado. O segundo item a ser observado é o registro do "contexto além do texto", buscando que o documento audiovisual dê conta da realidade extrateatral que circunda o fato cênico. A terceira sugestão é gravar "o acontecimento teatral e não (só) o espetáculo", com a proposta de documentar tanto o texto espetacular quanto o contexto receptivo do espetáculo, no âmbito do público e da sociedade.





Há registros de imagens em movimento, feitas no sistema Super-8, dos anos iniciais da trajetória do Ói Nóis. São poucos minutos históricos, hoje, em DVD, mas que proporcionam visões sobre alguns dos espetáculos daquele período e ações políticas realizadas nas ruas da cidade. O acervo carece, porém, de fotografias que retratem os primeiros espetáculos. Além das dificuldades econômicas para pagar um fotógrafo, muitas vezes, os raros registros fotográficos se perderam seja em razão de precárias condições de armazenamento ou por meio de integrantes que deixavam o grupo e levavam consigo algumas das imagens.

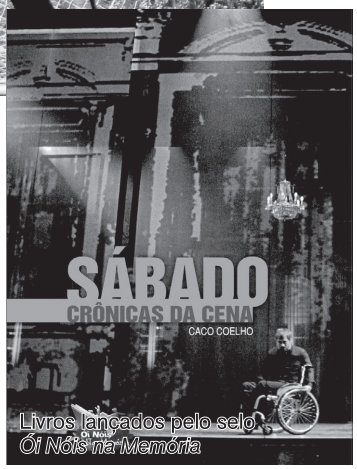
Outro problema que se refere à perda de acervo está relacionado a figurinos, adereços e cenografia. Apesar de, naquela época, existir a ideia de conservação para a constituição de um futuro museu da Terreira da Tribo, os materiais cênicos dos espetáculos que já não estavam mais em temporada eram reutilizados por alunos das oficinas de teatro. Outra destinação possível era a readaptação e transformação de figurinos e cenografia para os novos espetáculos do grupo. Mesmo assim, o *guarda-memória* do grupo, Paulo Flores, sempre procurou "salvar" um ou outro figurino e, em tom de brincadeira dizia "vamos guardar que é para o museu. Isso não é tocado. Não é transformado".

Cerca de dez anos após da abertura da primeira Terreira da Tribo, outro projeto soma-se à intenção de resgate e conservação da memória. Inicia-se a pesquisa para realização do livro *Atuadores da Paixão*, de Sandra Alencar, projeto idealizado pelo grupo que resulta em uma obra de referência sobre a trajetória do coletivo teatral, desde os primeiros espetáculos até sua publicação em 1997. Em 2003, quando o grupo comemora 25 anos, é realizada uma exposição na Casa de Cultura Mario Quintana que reúne material de imprensa, cartazes, programas, figurinos, adereços e objetos de cena. A ação consolida ainda mais a proposta da criação definitiva do acervo do grupo, quando for conquistada a sede própria.

Alguns anos depois, em 2004, a Tribo de Atuadores lança o selo editorial "Ói Nóis na Memória", com o objetivo de transformar em livros experiências, processos e análises críticas sobre o trabalho do grupo. Através do selo, foram lançados mais cinco livros: *Aos que virão depois de nós: Kassandra in process – O Desassombro da Utopia*, organizado por Valmir Santos (2005); *A Utopia em Ação*, de Rafael Vecchio (2007); *Uma Tribo Nômade: A Ação do Ói Nóis Aqui Traveiz como Espaço de Resistência*, escrito pela pesquisadora Beatriz Britto (2009); *Ói Nóis Aqui Traveiz: A História Através da Crítica*, organização de Rosyane Trotta (2012); e *Sábado: Crônicas da Cena*, de Caco Coelho (2012). Com o último livro lançado, o selo Ói Nóis na Memória amplia o leque de abordagem para além de seu trabalho, buscando contemplar também outros olhares sobre a cena porto-alegrense e gaúcha.

Ainda na área editorial, o Ói Nóis Aqui Traveiz mantém uma revista semestral independente chamada *Cavalo Louco*, que está em seu décimo-segundo número. A publicação, voltada para pesquisadores de artes cênicas, estudantes, atores, diretores e demais trabalhadores do teatro, reúne artigos, entrevistas e críticas. A proposta editorial é dar destaque ao teatro contemporâneo, em especial o trabalho continuado de pesquisa em grupo, com foco nas experiências da América Latina e em outras propostas de investigações não hegemônicas de outras partes do mundo.

O selo Ói Nóis na Memória tem ainda realizado o lançamento de DVDs que registram os trabalhos mais recentes do grupo. Até o momento foram realizados três filmes nos quais foram documentados os espetáculos *Aos que virão depois de nós – Kassandra in Process* (2002); *O Amargo Santo da Purificação* (2008); e *Viúvas – Performance sobre a Ausência* (2012).



Desafios de Um Acervo em Construção

A maior preocupação hoje, em relação ao acervo, é a dificuldade de guardar, armazenar e catalogar os elementos utilizados em cena como figurinos, adereços, máscaras e cenografia. Além de não dispor de pessoas especializadas ou que trabalhem exclusivamente com a organização do arquivo cênico, o grupo carece de verbas específicas que possam financiar um trabalho tão exaustivo. E o trabalho é extenso, uma vez que estão guardados alguns figurinos desde a década de 1980. E, a partir do espetáculo *Hamlet Máquina*, de 1999, até hoje, a maior parte dos elementos cênicos, incluindo adereços e máscaras, está preservada. Dos espetáculos *Kassandra in Process* e *A Missão* (2006), 80% da cenografia está conservada.

São desafios que requerem, além de um espaço físico adequado, um minucioso trabalho de catalogação dos milhares de itens que compõem o acervo. Recentemente, o grupo alugou outro galpão somente para armazenar o material cênico que não está em uso. Na atual sede, os figurinos estão organizados por espetáculos e distribuídos em cabideiros em uma sala especial. Adereços e máscaras foram acondicionados em caixas. O material de imprensa está distribuído em pastas por espetáculos e por ano. Este, em especial, é o que está organizado, e vem sendo recatalogado nos últimos três anos.

Apesar das dificuldades diversas e do custo de um projeto como este, os atuadores do Ói Nóis Aqui Traveiz sonham. Querem legar "aos que virão depois de nós" seu arquivo e suas coleções de objetos teatrais: cartazes, figurinos, adereços, máscaras, programas de espetáculos, críticas, reportagens de imprensa, fotos, cenografia, vídeos e outros documentos possíveis sobre sua história. O sonho de ter um espaço específico para o Museu na futura Terreira da Tribo, no prédio que será construído, no Bairro Cidade Baixa, em Porto Alegre, é acalentado, construído e lutado dia-a-dia. A nova sede já começa a ser levantada: com recursos públicos, em espaço público e com a proposta de preservar a história de um grupo que faz do fazer teatral um compromisso com o público, com o político e o ético, com a história e o futuro, lembrando para nunca esquecer.

*** Newton Pinto da Silva** é mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Possui graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1992). É repórter e apresentador de televisão da Fundação Cultural Piratini - Rádio e TV (TVE/RS), com foco no Jornalismo Cultura.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Sandra. *Atuadores da paixão.* Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre / FUMPROARTE, 1997.

DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro: lineamientos de uma nueva teatrología.* Buenos Aires, Editorial Galerna, 1997.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Teatro. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em 25 nov. 2012.

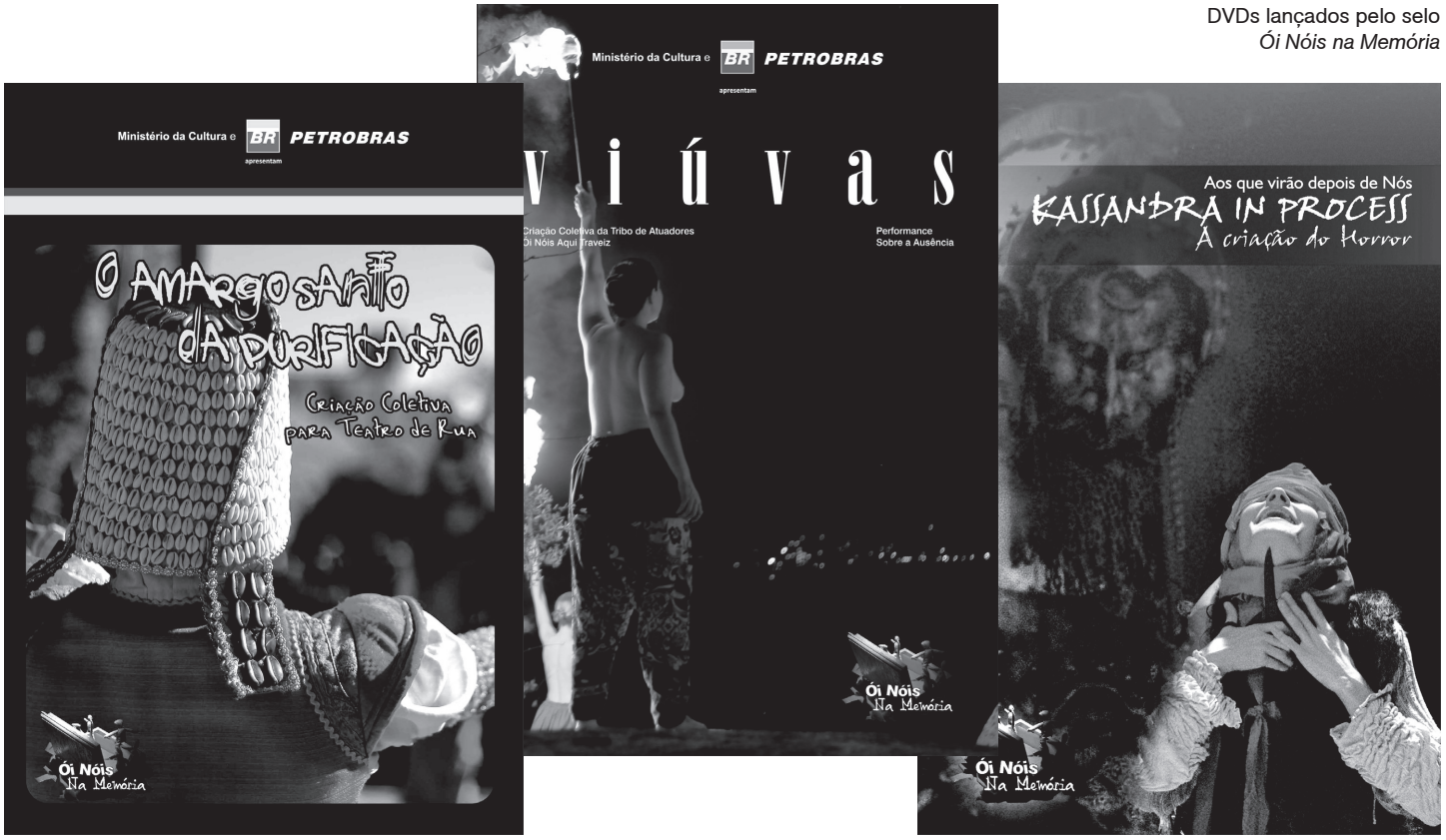
FLORES, Paulo. Porto Alegre, 2012. Entrevista ao pesquisador em 13 de novembro de 2012.

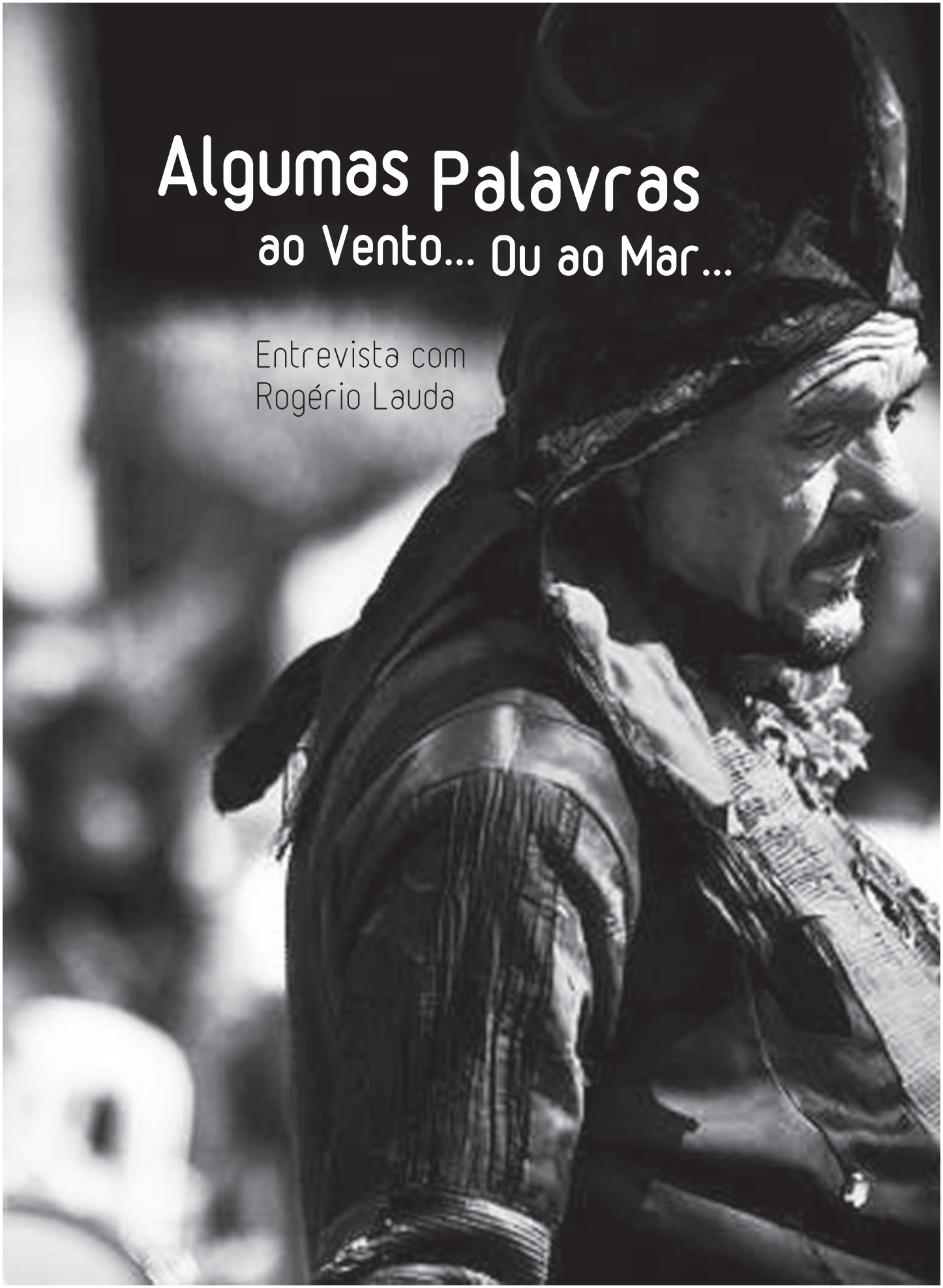
LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema.* São Paulo, Perspectiva, 2005.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2007.

DVDs lançados pelo selo
Ói Nóis na Memória





Algumas Palavras ao Vento... Ou ao Mar...

Entrevista com
Rogério Lauda

Povo da Rua - Teatrodegrupo*

Porto Alegre, março de 2013

Não É

Rogério Lauda no espetáculo *A Caravana da Ilusão* com o Povo da Rua - Teatro de Grupo

fácil, como se imagina, falar sobre uma pessoa como Rogério Lauda. Ainda mais quando se trata de uma homenagem, já que há sempre o perigo de santificação daquele que está sendo homenageado. Com ele não há tanto esse risco, pois de santo não tinha nada. Foi um homem de múltiplas facetas, intenso na sua vida, na sua arte, nas suas escolhas. Passou por poucas e boas... Conheceu o fundo do poço, conheceu o paraíso também – que no seu caso, não se encontrava no céu, mas sim no Mar, no Teatro e na Música, três das suas maiores paixões. Tinha qualidades incríveis, assim como muitos defeitos – só quem conviveu com a figura sabe. Era teimoso, tipo cabeça-dura mesmo, um tanto arredio, misterioso demasiadamente. Mas também tinha características lindas, como a inteligência e a sensibilidade aguçadas, o companheirismo, a gentileza, a humildade, a simplicidade, e o jeito doce e terno de falar. Ele, como ninguém, sabia o significado da palavra "coleguismo". Em virtude disso, Rogério era um mestre para aqueles que tiveram a honra de desfrutar alguns momentos consigo, um mestre diferente de todos os estereótipos que temos em mente. Sua didática, digamos assim, era diferenciada. Não mostrava o que se devia ser feito, não impunha seu pensamento nem sua concepção, mas preferia deixar o ator se descobrir, dando tempo ao tempo. Era na prática da cena que o aprendizado com nosso "mestre" se efetivava, já que ele se colocava como uma bengala na qual o ator podia se agarrar para alcançar voos mais distantes. Em suma, sabia como ninguém ser solidário em cena. Solidariedade, eis a palavra primordial para a convivência em grupo. Falando nisso, dentre inúmeras experiências teatrais como ator ou músico pelas quais passara, certamente a que mais lhe agradava era a ideia de um teatro feito em grupo. Nesse sentido, a fase em que literalmente viveu com a tribo do Ói Nóis Aqui Traveiz o marcaria para sempre, daquelas marcas tipo tatuagem, que jamais saem da pele. Viveu anos com a Tribo: era seu vício, sua utopia, seu sonho, sua loucura. E quando a relação se torna assim, tão arraigada, tão extremada, a atitude mais sensata a fazer é o afastamento. E assim permaneceu, um tempo afastado desse ideal de grupo, até o momento em que o cosmos colocou na sua frente "O Mundo da Lua". Como Rogério era um homem terreno e rueiro, sugeriu outro nome condizente com sua forma de pensar: "Povo da Rua". E no Povo da Rua – teatrodegrupo, grupo que ajudou a fundar em 1998, fincou pé, criou raízes. Seu último trabalho como ator foi no espetáculo de rua do Povo chamado "A Caravana da Ilusão". Dizia para os mais íntimos que se sentia realizado por fazer o personagem Bufo, pois era a síntese de tudo o que acreditava como artista. Quem pôde desfrutar de sua convivência nos últimos tempos, percebia que Rogério tinha chego a um estado de plenitude e de consciência que poucos conseguem alcançar. Percebe-se isso na entrevista abaixo, talvez um dos seus últimos registros, feita em maio de 2012 na Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre, por uma integrante do grupo.

No mais, nada na vida é à toa, Rogério. Nem para ti, nem para nós. Só o que podemos fazer é agradecer, e dizer que foi uma grande honra, uma honra inenarrável ter estado ao teu lado.

Evelise Mendes: Como o teatro de rua pode ser político hoje?

Rogério Lauda: O teatro, como uma expressão do ser humano, é sempre político. Tanto é que desde o começo ele foi sempre censurado... Porque ele é como uma expressão daquilo que é mais latente, uma vontade subconsciente da maioria das pessoas. O artista, o ator, ele traz para seu público, para as pessoas que participam da encenação que está sendo feita... Ele traz para aquele momento um sonho, aquilo que está no subconsciente da maioria das pessoas... Porque elas precisam daquilo, elas têm a necessidade daquilo que ele está mostrando. Óbvio que a função dele é sensibilizar. Ele é um condutor daquilo que as pessoas querem. Ele se torna uma referência, um por onde... Uma projeção daquilo que as pessoas gostariam, ou que

desejam, ou que têm necessidade de ver. Isso é o teatro, o teatro é a expressão dessa imagem que está aprisionada, emergente, ou que está para surgir do inconsciente para o consciente... Ele (o artista) é o primeiro a perceber isso. A função do artista é distinguir os signos, as maneiras de comunicar... Toda a humanidade está criando, nosso inconsciente coletivo cria, simbolizado numa obra de arte, no caso, o teatro... Então, nesse sentido, todas as mudanças que desejamos na sociedade... E aí entra a questão da política... O que é político? Político é a nossa interferência na organização da sociedade, o que fazemos para manter as coisas como estão, ou para modificá-las... Isso é uma atitude política. Se a gente faz absolutamente nada, a gente está tendo uma atitude política, conivente com as coisas que mantém as coisas como estão. Fazer alguma coisa, promover alguma mudança na sociedade e tal, é a atitude política mais coerente com a função artística, porque a transformação da sociedade é uma necessidade, não é um desejo de classes oprimidas... É uma necessidade do ser humano de se adequar a um processo que é vivo, e esse processo que é vivo nunca é completamente parado/estável... Nada é estável, a vida é um processo de transformação permanente. A arte é uma exacerbação desse processo. Então, se o processo político é um desejo de modificar essas instituições e tudo aquilo que regula a vida coletiva, o artista tende a assumir necessariamente esse desejo na sua condição, porque ele é o reflexo mais brilhante, mais exacerbado da sociedade nesse sentido. Ele é... Porque ele exagera na sua obra, ele exacerba, então parece que ele está muito errado, fica parecendo muito errado, e o caminho que deve ser seguido, ou o que a maioria das pessoas sonham o que deve ser melhor ou a melhor maneira de fazer, também é exacerbado nesse sentido... Quando o artista vai encarnar o herói ou um demônio, as coisas são sempre exageradas... A gente desvenda, coloca, para que fique clara essa função de transformação que o teatro tem. Nesse sentido, o teatro mostra esse desejo de transformação... Ou no sentido de ser reacionário, conservador, que é o que mantém as instituições do jeito que elas são... Há o teatro mais conservador, que é um teatro mais distanciado da questão de consciência de transformação das coisas.

Eu te fiz essa pergunta porque entrevistei há uns dias um artista de um grupo, e ele me respondeu que todo teatro de rua é político por si só. Entendi sua argumentação, já que todo ser humano tem um posicionamento, mesmo que aparentemente ele não tenha. Mas te pergunto em termos de linguagem cênica... Como o artista de rua pode mostrar esse posicionamento político na linguagem ou na sua estética?

Eu vejo como ideologia, não como engajamento.

Como ideologia, então?

O teatro é, ou qualquer atitude artística, seja ele para quem for e de quem for, ele é político porque é ideológico. Mas uma coisa é ser engajado, e outra coisa é ser... A ideologia não significa necessariamente engajamento, porque existem partidos políticos, correntes políticas, etc. Acredito eu, por definição, que o artista seja anarquista, não pertença a nenhuma corrente. Ele pode se engajar em determinadas causas, ou aparentar estar engajado em determinada corrente, circunstancialmente, seja por algum interesse. E é um interesse por aquilo que ele está fazendo, por aquilo que ele expressa. Então, a arte é sempre ideológica, ela não é vinculada a nenhuma corrente política. Pode parecer isso, mas não é. Antes de tudo, a pessoa tem que ter liberdade de poder perceber sua posição na sociedade, e acima de tudo, no caso do artista, e estamos falando de teatro de rua... Acima de tudo, o teatro de rua tem que perceber sua posição no mundo, que é uma posição... O que o faz muito especial é que a prática dele mostra que o ser humano é um... Ele não nasceu com a sociedade, ele nasceu antes da sociedade, e vai existir depois da sociedade. O dia que a sociedade terminar, o ser humano continuará. Então, essa é que é a importância do teatro de rua como unidade... Não existe outra expressão artística tão radical, que resgate o ser humano com sua origem... Sua origem como participante da Terra, participante do mundo, participante das estrelas, do cosmos, de tudo que envolve o universo, de todas as forças que são expressas, e que existem com ou sem a sociedade. A sociedade é circunstancial, as instituições são circunstanciais, a política, os partidos políticos são circunstancias... Podem durar séculos, milênios, mas são circunstancias. E o ser humano não. O ser humano existe muito antes de existir todos esses questionamentos políticos, de esquerda, de centro-direita, de centopeia política dos partidos políticos.

Rogério Lauda no espetáculo *A Revolução dos Bichos*

Rogério Lauda no espetáculo *A Caravana da Ilusão*

Vou tentar tornar mais clara a minha pergunta. Que recursos de cena ou de linguagem que tu achas, nesses 500 anos de experiência de teatro de rua (risos), que fazem/ ajudam o público a refletir sobre sua situação, sua realidade social? Existem mecanismos de cena que tu achas que ajudem esse público a refletir sobre sua situação?

Basicamente, o recurso cênico que leva a essa reflexão do público é esse gesto ancestral, que o Amir Haddad colocou de maneira formidável. O gesto ancestral, que só é possível... Que o ator só recupera isso, só obtém isso na rua. Na rua está todo mundo, não é uma fatia da sociedade, não é um segmento de determinadas pessoas, de estudantes que frequentam salas de espetáculos, não são religiosos que estão dentro de uma igreja... Todas as pessoas, do mundo inteiro, estão ali presentes, de todas as maneiras e formas. Então o ser humano, que não é ainda um ser social, pode ser resgatado... E ele sendo resgatado... É essa importância que tem... Porque a pessoa que vê aquilo ali vai se identificar no seu interior com esse ser ancestral que está nele próprio, e que foi perdido pelas mil maneiras e bloqueios que a sociedade impõe... E como esse ser é perceptível, o ator de rua tem que resgatar esse ser, esse gesto ancestral, para poder se expressar na rua. E é através desse ser ancestral que o transeunte vai reconhecer e vai perceber aquilo que é latente nele, porque a sociedade não permite, ou dificulta, que exista, entendeu? A sociedade dificulta a expressão desse ser latente que todos nós temos... E o artista de rua tem que recuperar esse ser para mostrar, para que as pessoas possam entender o que ele está dizendo. E o que ele está dizendo basicamente, o mais importante que ele está dizendo, use os recursos que usar, não importa... O mais importante que ele está dizendo é que há um ser em todos nós que está querendo se expressar, e que precisa se expressar... É o que nos faz viver... A medida que esse ser consiga se expressar, aí vivo ele se tornará... E todos nós queremos isso, queremos viver fartamente... Então, à medida que esse ser é dificultado de se expressar pelas instituições que a gente criou na sociedade para regular uma vida coletiva, essas dificuldades que esse ser encontra, que são... Que nós mesmos criamos, através dessas instituições, ele vai tentar desbloquear, modificar essas instituições, modificar os comportamentos sociais. E nesse sentido, o teatro, o ator de rua é o mais revolucionário possível. Não existe uma forma mais revolucionária de arte, mais direta nesse sentido, porque toca no subconsciente, no ser latente que está em todos nós, que vem antes da sociedade, e que vai existir com certeza depois que essa sociedade for para banda... Ou sei lá pra onde ela for... Ou que ela continuasse transformando como é necessário, para poder existir durante muito tempo, não se sabe... À medida que ela possibilitar a existência do ser latente, que é esse ser primordial, que é esse ser ancestral que o artista de rua tem que ter presente para poder ser compreendido, entendido, mesmo que isso não seja uma compressão racional, mesmo que isso não seja uma compreensão estética através de palavras, de textos, etc etc etc. Nesse sentido, quanto mais simples a linguagem, mais fácil é para o artista alcançar esse ser... Esse ser inominável que está presente em todos nós, e que nos faz existir... Quanto mais simples for a linguagem, quanto mais a música for simplificada, quanto menos artifícios tecnológicos, quanto menos artifícios instrumentais, mais fácil é de se conseguir esse acesso... Isso não significa que a gente não deva usar ou que a gente não possa usar. Não, pode usar, mas a gente deve partir do nu, e ir existindo, né... A gente parte de um corpo para ir existindo conforme as necessidades, e não o contrário. A gente não cria uma roupa para depois fazer a criança. A gente primeiro existe para depois ter necessidades. Primeiro tem de existir esse ser, que depois a gente vai existir conforme for a necessidade. Tem que cuidar para que ele não fique soterrado... A tecnologia tem que ser usada com inteligência, tem que entender a perspectiva do que precisamos, senão vamos ficar sonhando que o ser humano vai colonizar as estrelas, enquanto que ele não consegue sequer se fixar na Lua (risos).

Rogério Lauda no espetáculo *A Caravana da Ilusão*

Tu percebes alguma diferença entre o público de rua, no caso desse transeunte, da época em que tu começaste a fazer teatro de rua, para o público de hoje?

O momento político... Hoje a gente vive no país situação, diferente de quando eu comecei a fazer teatro de rua... Se estava criando uma espécie de autoestima, em virtude da população poder votar, a gente estava testando ainda a capacidade de crítica ao governo... Tudo estava se... Quando começou a entrar a rua em POA... Quando eu comecei a fazer teatro de rua em Porto Alegre nos anos 90, a situação já estava mais ou menos estabilizada, então já existia uma democracia, as pessoas estavam um pouco mais receptivas a manifestações na rua, a percebiam como uma coisa positiva, havia pouca interferência da polícia. Mas as pessoas na rua sempre vão gostar, sempre vão ter atração por esse tipo de coisa, porque... Se alguém toma a voz, chama a atenção, ou um grupo vai se apresentar, é porque ele tem algo pra mostrar. Então acredito que o que mudou foram as circunstâncias, mas a vontade das pessoas de receberem o artista e a vontade dos artistas de levarem seu trabalho para rua é a mesma. Tomara que tenha mais gente fazendo isso... Agora em POA devem existir uns 15 ou mais grupos fazendo teatro de rua... É uma coisa maravilhosa que esteja acontecendo isso.

A última pergunta. Ao longo da história, nós sabíamos quem era nosso "inimigo": ele tinha uma figura, tinha um rosto. Hoje não sabemos os rostos dos nossos "inimigos", não sabemos quem eles são. Quem tu achas que é o grande "inimigo" dessa sociedade que buscamos? Podes viajar na tua resposta. (Risos)

Rogério Lauda no espetáculo
Se Não Tem Pão, Comam Bolo!
Com a Tribo de Atuadores
Ói Nóis Aqui Traveiz

Com certeza. Vou ser bem objetivo na minha resposta, embora pareça uma viagem, mas é coerente com aquilo que acredito na minha maneira de ser. Então nesse sentido, acredito que o grande inimigo somos nós mesmos, entendeu? Se a gente é coerente com aquilo que a gente faz, com aquilo que a gente acredita, a gente está trabalhando com esse inimigo. A única questão é ser honesto com si próprio. O inimigo está em toda parte, ele é onisciente e onipresente... O julgamento que fazemos sobre as coisas está sempre acontecendo, não existe uma face, embora gostemos de imaginar que, se criando uma face, as coisas vão ser facilitadas, né. Criamos um alvo. Mas não acredito que exista de fato um inimigo.... Isso é circunstancial. Os inimigos são circunstanciais. Há pouco tempo, um determinado partido político era tido como o salvador, a economia do país se organizou e tal... "A gente vê a população com autoestima, com automóveis, todo mundo tem dinheiro para fazer compras, e a economia está indo à mil... O Brasil é a sétima ou oitava economia... Está uma maravilha, e blá-blá-blá", por causa desse partido... E ao mesmo tempo, a atual oposição acusa esse partido, que é o todo-poderoso no país hoje, como um partido cheio de falcatruas, cheio de alianças com a corrupção, e blá-blá-blá.... Quer dizer, onde está o inimigo? Esse partido aí já foi herói, e agora está sendo o inimigo... Parece que essa questão é permanente, então as circunstâncias vão nos dizer o que vale mais, por onde a gente caminha... A gente tem que estar sempre fazendo escolhas. Nesse sentido, o artista tem que ser anarquista, a ideologia dele tem que estar ao lado dessas forças da vida, das forças do poder do ser humano, de transformação de si mesmo e de transformação da sociedade... E isso é permanente, a utopia é permanente, é uma postura de vida permanente. Não existe uma "nós vamos chegar lá no ponto, vamos assumir o poder, e aí tudo vai ser diferente..." Não, as coisas sempre foram assim, e sempre vai ocorrer transformação, esse é o princípio da vida. E a posição do artista dentro disso é exatamente não cristalizar... Ele tem que estar em permanente transformação. É óbvio que as forças que procuram a transformação vão sempre se posicionar pelos partidos de esquerda... Ou não. As forças que são da direita são sempre reacionárias, conservadoras. Então, evidente que se há alguma aliança que o artista vá fazer, circunstancialmente, será com forças da esquerda.

Rogério Lauda no espetáculo
A Caravana da Ilusão

Mais alguma colocação?
Não, não tenho.

*** O Povo da Rua – teatrodegrupo** formou-se em 1997 e estreou seu 1° espetáculo em 1999, na busca da construção de um teatro de grupo - o artista solidário no processo coletivo de criação – agrupando atores com diversidade de caminhos e uma vontade comum de participar como sujeitos de transformação das relações sociais.

Antares Revisitada:

O Ciclo da História

Espetáculo Incidente em Antares com o Grupo Cerco

Newton Pinto da Silva*

A Segunda

montagem do Grupo Cerco aprofunda a pesquisa do coletivo teatral na adaptação para o palco da obra de Érico Verissimo. Depois da bem-sucedida versão de *O Sobrado* (primeiro espetáculo do grupo, vencedor de diversos prêmios, e que prossegue em temporada desde 2008), *Incidente em Antares* é uma adaptação da segunda parte do romance homônimo do escritor gaúcho, lançado em 1971.

Quando o espetáculo estreou, em 2012, no CEUE, em Porto Alegre, tentei duas vezes comparecer à temporada, sem sucesso. Esperei na longa fila que se formou na entrada do local e, como a lotação era limitada, não pude entrar em ambas tentativas. Mas não fiquei aborrecido. Sempre que isto acontece, costumo dizer: "Que sorte! Não consegui entrar, estava lotado". Minha sorte, no entanto, foi maior ainda. Explico: como só consegui assistir à peça em junho de 2013, ou seja, no mesmo período em que ocorreram em todo o Brasil as manifestações públicas da sociedade civil exigindo mudanças políticas e sociais no país, a montagem do Grupo Cerco ganhou uma atualidade impressionante.

Na fictícia Antares, numa sexta-feira 13 de 1963, sete mortos ficam insepultos por conta de uma greve geral que paralisa a cidade. Os defuntos passam a vagar pela cidade, assombram moradores, e, no coreto central, expõem aspectos obscuros da sociedade local, das classes dominantes e dos políticos. A indignação dos mortos é assistida na praça por todos moradores e aplaudida por estudantes que gritam palavras de ordem contra a impunidade vigente. As manipulações jornalísticas, a dominação econômica, a burguesia local, a violência e os jogos do poder são dissecados, desmascarados e colocados em julgamento pelos defuntos.

Na adaptação do texto ao palco, a diretora Inês Marocco e o Grupo Cerco trabalharam um ano em laboratórios de criação cênica. A experimentação com base em textos narrativos, característica do coletivo, encontra no texto de Érico Verissimo um material riquíssimo para investigar as raízes das contradições da sociedade brasileira. Questões que perturbam e inquietam a todos nós são traduzidas em imagens poéticas e reveladoras, através de uma dramaturgia cênica elaborada dia-a-dia na sala de ensaio. A contradição do real, exposta por meio dos habitantes de Antares, resulta em um comentário sarcástico sobre alienação, política e poder, num país marcado pela rapinagem das classes dominantes.

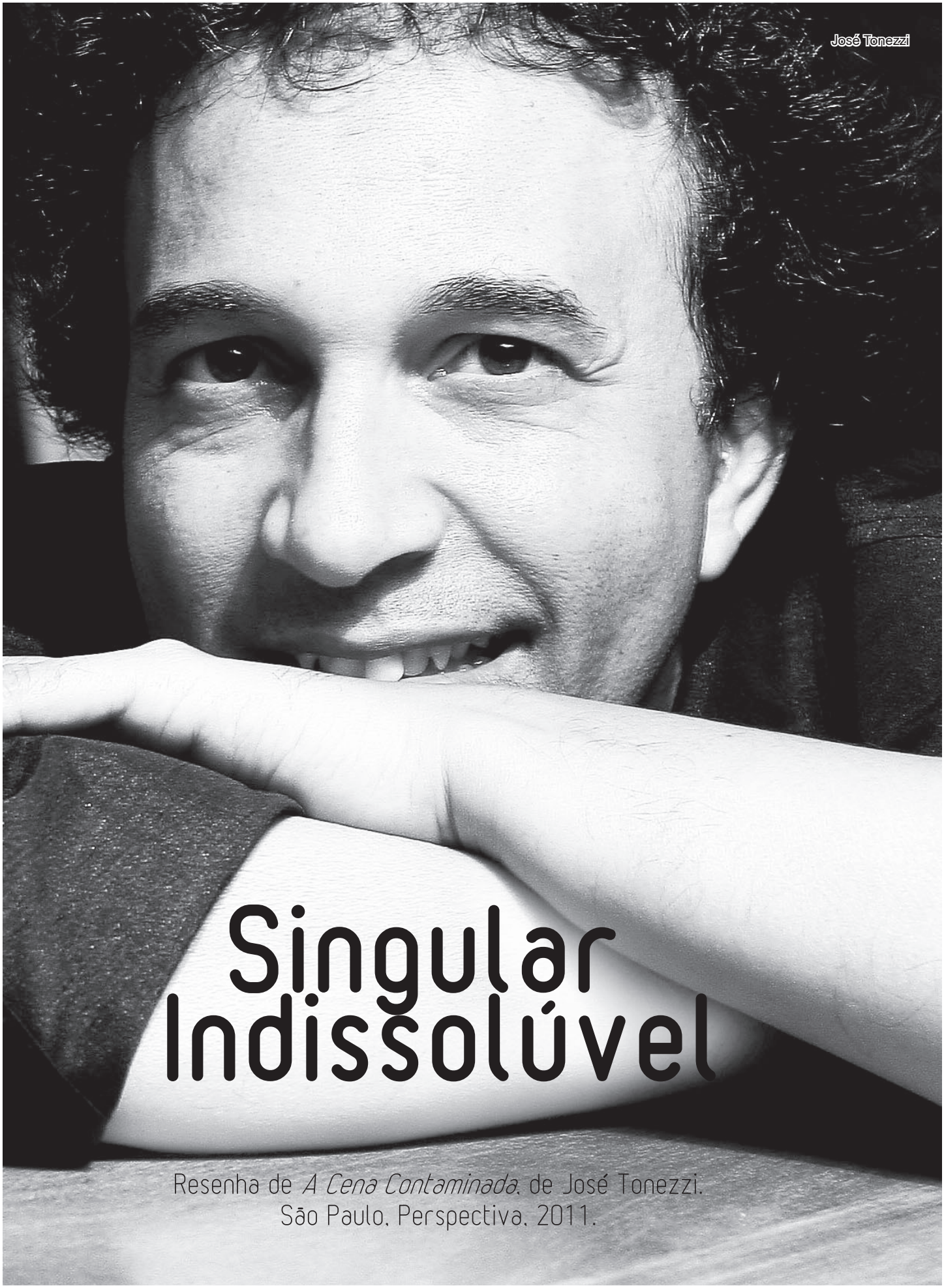
Com poucos e eficientes elementos cênicos, o grupo compõe imagens impactantes e criativas, de uma plasticidade que já é uma marca do grupo. A simplicidade das soluções cênicas – como o uso do papel picado que, aos poucos, toma o palco e mergulha personagens e público em um mundo decadente e corrupto – está carregada de uma teatralidade que amplia o significado do texto e nos leva a refletir sobre um tempo em que o conflito entre opressores e oprimidos ainda não está superado. Outro mérito da montagem é a qualidade do elenco, com atores que interpretam diversos personagens e executam a excelente trilha original ao vivo.

Incidentes em Antares confirma a maturidade de um grupo preocupado com a investigação de linguagem cênica inspirada na literatura, com o detalhamento e profundidade das interpretações de seus atores e com uma pesquisa estética que questione, coloque em dúvida e faça pensar.

*** Newton Pinto da Silva** é jornalista e Mestre em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS).

Ficha Técnica

Autor: Érico Verissimo / **Direção:** Inês Marocco / **Elenco original:** Anildo Michelotto, Celso Zanini, Elielto Rocha, Filipe Rossato, Isandria Fermiano, Kalisy Cabeda, Marina Kerber, Martina Fröhlich, Mirah Laline, Natália Souza, Philipe Philippsen, Rita Maurício e Rodrigo Fiatt / **Substituições:** Carina Dias, Cris Werlang, Kayane Rodrigues e Patrick Peres / **Figurinos:** Rô Cortinhas / **Cenografia:** Grupo Cerco e Elcio Rossini / **Iluminação:** Mirco Zanini / **Assistência de direção:** Isandria Fermiano e Filipe Rossato / **Trilha sonora original:** Celso Zanini, Philipe Philippsen e Martina Fröhlich / **Dramaturgia:** Celso Zanini, Filipe Rossato, Kalisy Cabeda e Philipe Philippsen / **Adaptação e criação:** Grupo Cerco / **Assessoria de imprensa:** Martina Fröhlich / **Produção:** Isandria Fermiano, Inês Marocco e Martina Fröhlich / **Realização:** Grupo Cerco / **Duração:** 2h15min / **Classificação:** 16 anos.



José Tonezzi

Singular Indissolúvel

Resenha de *A Cena Contaminada*, de José Tonezzi.
São Paulo, Perspectiva, 2011.

Rosyane Trotta*

O Italiano Pippo Delbono

Imagine a seguinte cena. No palco, pessoas elegantemente vestidas estão mascaradas com cabeças de animais – porcos, bois, cavalos. Toca uma música. No meio do espaço, um homem, nu e sem máscara, faz uma dança desajeitada e particular. Os mascarados riem dele.

Uma cena sobre a singularidade. Uma cena sobre a estupidez da homogeneidade.

E, porque foi criada por quem atua, talvez não faça diferença perceber que o homem sem máscara, o homem que dança e que está nu... tem síndrome de down.

José Tonezzi começa seu livro com um aviso direto ao leitor: não procure aqui o discurso da inclusão social. Seu objeto, o teatro que incorpora na linguagem os distúrbios do corpo e da mente, não se move pelo bom-mocismo.

Na primeira parte, o livro faz um levantamento das teorias e práticas voltadas às disfunções ao longo da história: passa por Gumbrecht, que detecta o colapso da bipolaridade sujeito/objeto; por Foucault e o conceito de "continuidade irrefletida", identificando a permanência de um texto invisível sob o discurso consciente; por Deleuze, a partir da relação entre manifestação/designação/significação. Sob o sugestivo título de Nomear e Punir, o primeiro capítulo trata do "monstro", nomeação que designa aquilo que insiste em se rebelar contra a compreensão do olhar.

Em seguida, Tonezzi aborda as reações diversas diante dos diversos desvios: o sarcasmo, a compaixão e o constrangimento – relacionados à transformação da cultura ocidental nos últimos séculos. Informa-nos que na Grécia, em Roma e na Idade Média, o monstro era considerado um ajudante do diabo ou o mensageiro da ira de Deus – como os leprosos e os cegos, retratados por Bruegel ou os loucos escorraçados na rua e exibidos nos hospícios mediante ingresso. Victor Hugo, Mikhail Bakhtin e Micea Eliade, autores que abordam o grotesco na cultura popular são suas fontes de referência.

A segunda parte do livro trata da exibição das deformidades do corpo em manifestações estéticas inteiramente diversas: do uso das anomalias para fins espetaculares – muitas vezes, visando a sobrevivência (como o homem-tronco, que sustentou dez filhos exibindo sua ausência de membros superiores e inferiores) – à *body art*, que promovia a exposição dos fluidos e promovia alterações e automutilações. Sob o prisma de Jean-Jacques Courtine, o autor distingue o monstro (o objeto) e o monstruoso (a representação). No início do século XX, o pouco avanço da ciência ainda permitia aos apresentadores dos *freaks shows* inventar que suas criaturas vinham do passado, de algum lugar misterioso ou de outro planeta. Tonezzi defende a ideia de que a partir do séc. XIX as anomalias passam a ser exibidas e que no século XX há um crescimento do atrativo dessas figuras, que chegam a se diferenciar pelas categorias *born freaks*, *made freaks* e *novelty freaks*. Figuras ímpares, como as gêmeas siamesas que se apresentam tocando sax desde crianças, ocupam o "teatro de monstros" e o "museu natural", levando lucro aos proprietários e se tornando grandes negócios. Apenas entre os anos de 1960 e 1970 começa um movimento de integração social e discussão ética, movido por dois fatores principais – a ciência genética e as mutilações proporcionadas pelas guerras.

A partir do final da década de 1970, os desvios ganham espaço junto a companhias teatrais estáveis. A Compagnie de l'Oiseau Mouche – cuja sede inclui um teatro para 120 pessoas, sala de ensaio e outras instalações equipadas – abre espaço para os atores com distúrbio mental. No Théâtre du Cristal, os diretores procuram novas possibilidades estéticas, diferentes daquelas aceitas e praticadas no teatro convencional, assim como buscam falar a outro público. Tonezzi descreve aspectos do espetáculo para confirmar seu enquadramento no teatro de encenação, com valorização de cenários, luz, sonorizações. No entanto, segundo o autor, o que sobressai na cena, de maneira geral, é a estética do espetáculo e não as peculiarida-

des naturais dos atores. Embora inicialmente as companhias façam um movimento em direção àquilo que o autor chama de "contaminação cênica", tais encenações não a promovem efetivamente, uma vez que a estrutura do texto e dos diálogos, assim como da própria linguagem teatral, é preservada, em nome do modelo dominante. O efeito de ilusão teatral permanece inalterado.

Espetáculo *Gente di Plastica* com a Compagnia Pippo Delbono

Só então o autor chega ao ponto: as estéticas que, apropriando-se dos distúrbios disponíveis no corpo, no comportamento e na forma como os agentes da cena se relacionam com o mundo, se deixam contaminar por eles. O encenador mais notório nessa vertente é Robert Wilson, cujo trabalho com crianças da Byrd Hoffman Foundation o despertou para as possibilidades teatrais que seriam o cerne de sua investigação e criação cênicas: a descontinuidade narrativa, a repetição e a simultaneidade, o tempo esgarçado e a justaposição de eventos. A representação sai dos eixos, a atenção se torna flutuante, não há fluidez narrativa.

Espetáculo *Urlo* com a Compagnia Pippo Delbono

Mas é o italiano Pippo Delbono que encarna, para o autor, a síntese da ideia de uma cena contaminada, abolindo as fronteiras entre arte e vida, entre ator e não ator. Ex-integrante do grupo Farfa, dirigido por Iben Nagel Rasmussen, Delbono começou, a partir de 1997, a integrar figuras singulares em sua companhia. Na época, o grupo ensaiava em um hospital psiquiátrico e havia internos que chegavam cedo para assistir os ensaios – entre eles, Bobó, microcéfalo e surdo-mudo. Ao que parece, Pippo não procurou deliberadamente pessoas com limitação física ou mental – ele se encantou pela singularidade e tomou-a como fonte de criação cênica e dramatúrgica. Em seu discurso, o encenador lembra que a arte frequentemente nasce de uma deficiência, de uma falta – e afirma que o que transforma aqueles atores em artistas não é apenas a lacuna, mas a disposição de estabelecer com ela uma relação direta e livre. Ele supõe que se Bobó tivesse se dedicado a um "teatro para deficientes" sua veia artística não poderia se manifestar.

Espetáculo *Dopo la Battaglia* com a Compagnia Pippo Delbono

Espetáculo *Il Silenzio* com a Compagnia Pippo Delbono

Os críticos de Delbono o acusam de pretender apenas o efeito do bizarro. Tonezzi coloca em evidência o debate. A cena contaminada não teria interesse em enfocar o sofrimento de seus atores por sua condição, não visaria a piedade, mas a estranheza – e o possível encantamento – que seus gestos, ações e palavras provocam.

Entre os elementos mais constantes de seus espetáculos estão a poesia, a música, o travestimento, a colagem e a recontextualização de gestos. "Eu não quero entrar no sentido e eu prefiro criar imagens, porque elas contam mais que o sentido" (p.141), diz o diretor, que orienta seus atores a não pensar em seu personagem, e sim em sua própria pessoa, que para ele tem mais força. Sua pedagogia consiste em extrair dos atores o que eles são e não uma ideia construída sobre o personagem de ficção. Segundo Tonezzi,

> o resultado é geralmente uma reação vigorosa por parte do público, num estado de aparente exasperação. Talvez renovado, talvez perplexo. Ou, simplesmente, perturbado. Em sua principal acepção, o teatro de Pippo Delbono trata da ruptura, do inacabamento e, sobretudo, da finitude das coisas, incluídos aí o corpo e a vida. (p. 141)

No espetáculo *Gente di plastica*, os atores, um a um, ocupam o palco, compondo lentamente a pantomima de uma família-padrão em torno da mesa, incluindo agregados. Depois de completa a imagem, a família lentamente se desconstitui, por meio da sordidez e do sarcasmo, evidenciando o que está por trás da normalidade e o que artificialmente a sustenta. A cena descrita no início desse texto, é executada por Gianluca Ballarè que, em outro momento da encenação, diverte-se em fazer rolar uma bolinha pelo palco, deixar que caia na plateia, esperar até que seja devolvida – e repetir toda a sequência.

Como parte de sua investigação, José Tonezzi dirige o espetáculo *Lautrec*, criado e desempenhado por Katia Fonseca que, assim como o pintor Toulouse-Lautrec, sofre de nanismo (atrofia dos membros inferiores e superiores). No final do livro, o autor descreve o percurso de criação e a estética da montagem, em que, mais do que uma história que se conta ou que se mostra, o espectador acompanha o trajeto cênico de Katia Fonseca por um cenário projetado para ser manipulado e percorrido pela atriz, enquanto descreve, exibe, recorta aspectos da vida e da obra do pintor.

Provocar o espectador ainda é possível – parece ser a convicção norteadora do artista-pesquisador José Tonezzi. O livro *A cena contaminada: um teatro das disfunções* pode ser considerado a metáfora de uma proposição mais ampla sobre a necessidade e os possíveis caminhos de quebra da homogeneidade.

*** Rosyane Trotta** é dramaturga, diretora de teatro e professora adjunta da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

A Mulher de Lot

A mulher de Lot, que o seguia, olhou
para trás e transformou-se numa estátua de sal.

Gênesis

E o homem justo seguiu o enviado de Deus,
alto e brilhante, pelas negras montanhas.

Mas a angústia falava bem alto à sua mulher:

“Ainda não é tarde demais; ainda dá tempo de
olhar
as rubras torres da tua Sodoma natal,
a praça onde cantavas, o pátio onde fiavas,
as janelas vazias da casa elevada
onde destes filhos ao homem amado”.

Ela olhou e - paralisada pela dor mortal -,
seus olhos nada mais puderam ver.

E converte-se o corpo em transparente sal
e os ágeis pés no chão enraizaram-se.

Quem há de chorar por essa mulher?

Não é insignificante demais para que a lamentem?

E, no entanto, meu coração nunca esquecerá
quem deu a própria vida por um único olhar.

Anna Akhmátova
(23 de junho de 1889 - 5 de março de 1966)
Pseudônimo de Anna Andreevna Gorenko,
uma das mais importantes poetas acmeístas russas.

(Tradução de Lauro Machado Coelho)

tribo de atuadores ói nóis aqui traveiz

Lançamentos

Documentário
Raízes do Teatro de Pedro Isaías Lucas

Livro
Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz 35 anos de Ousadia e Ruptura

Estreia Nacional de Medeia Vozes - Criação Coletiva da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz para Teatro de Vivência

TERREIRA DA TRIBO
de atuadores
ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ
CENTRO DE EXPERIMENTAÇÃO E PESQUISA CÊNICA

Rua Santos Dumont, 1186 - São Geraldo
CEP: 90230-240 - Porto Alegre - Rio Grande do Sul - Brasil
Fones: 51 3286.5720 - 3221.7741 - 3028.1358 - 51 9999.4570
terreira.oinois@gmail.com
www.oinoisaquitraveiz.com.br
www.tribodeatuadoresoinoisaquitraveiz.blogspot.com

ISSN 1982-7180

Patrocínio

LEI DE INCENTIVO À CULTURA

BR PETROBRAS

Realização

ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DA TERREIRA DA TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

Ministério da Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA